que sais-je ?

LA MUSIQUE RELIGIEUSE DE MOZART

CARL DE NYS

PRESSES UNIVERSITAIRES DE FRANCE

QUE SAIS-JE ?

La musique religieuse de Mozart

CARL DE NYS

Deuxième édition corrigée

12e mille

OUVRAGES DE TECHNIQUE MUSICALE
PUBLIÉS AVEC LE CONCOURS DE
NORBERT DUFOURCQ ET MARCELLE BENOIT
Docteurs ès Lettres

Olivier ALAIN, *L'harmonie.*
Marcel BITSCH et Jean BONFILS, *La fugue.*
Nanie BRIDGMAN, *La musique italienne.*
José BRUYR, *L'opérette.*
Bernard CHAMPIGNEULLE, *Histoire de la musique.*
Hélène CHARNASSÉ et France VERNILLAT, *Les instruments à cordes pincées.*
Carl de NYS, *La cantate.*
— *La musique religieuse de Mozart.*
Norbert DUFOURCQ, *L'orgue.*
— *Le clavecin.*
Norbert DUFOURCQ, Marcelle BENOIT et Bernard GAGNEPAIN, *Les grandes dates de l'histoire de la musique.*
René DUMESNIL, *L'opéra et l'opéra-comique.*
Jacques FESCHOTTE, *Histoire du music-hall.*
Bernard GAGNEPAIN, *La musique française du Moyen Age et de la Renaissance.*
André GAUTHIER, *La musique américaine.*
Georges GOURDET, *Les instruments à vent.*
André HODEIR, *La musique étrangère contemporaine.*
— *Les formes de la musique.*
Raoul HUSSON, *Le chant.*
Rémi JACOBS, *La symphonie.*
Christiane LE BORDAYS, *La musique espagnole.*
Paul LOCARD, *Le piano.*
Alain LOUVIER, *L'orchestre.*
Armand MACHABEY, *La notation musicale.*
— *La musicologie.*
— *La musique de danse.*
Lucien MALSON, *Les maîtres du jazz.*
R. MANCINI, *L'art du chant.*
Pierre MONICHON, *L'accordéon.*
Jean-François PAILLARD, *La musique française classique.*
Marc PINCHERLE, *Les instruments du quatuor.*
— *Le violon.*
Félix RAUGEL, *Le chant choral.*
Frédéric ROBERT, *La musique française au XIX^e siècle.*
Claude ROSTAND, *La musique française contemporaine.*
— *La musique allemande.*
François SABATIER, *César Franck et l'orgue.*
Marcelle SOULAGE, *Le solfège.*
Rémy STRICKER, *La mélodie et le lied.*
Jean de VALOIS, *Le chant grégorien.*
Jean-Paul VANDERICHET, *Les instruments de percussion.*
Jean VIGUÉ et Jean GERGÉLY, *La musique hongroise.*

ISBN 2 13 044194 7

Dépôt légal — 1re édition : 1982
2e édition corrigée : 1991, octobre

© Presses Universitaires de France, 1982
108, boulevard Saint-Germain, 75006 Paris

INTRODUCTION

Au XVIII^e siècle, dans les pays de tradition romaine comme l'Autriche, le sud de l'Allemagne ou l'Italie, la musique religieuse est essentiellement fonctionnelle, liée à la célébration liturgique : il n'existe pratiquement pas de musique « spirituelle » destinée au concert. Ce qui implique qu'elle est d'abord régie par des règles émanant de l'autorité ecclésiastique. Elle joue donc aussi un rôle important dans les obligations de beaucoup d'employés musicaux des princes, surtout lorsque ceux-ci cumulent des fonctions temporelles et spirituelles, comme c'est le cas pour les princes-archevêques de Salzbourg.

En dépit des tendances nouvelles et « populaires » de la Réforme et de la Contre-Réforme du XVI^e et du XVII^e siècle, la musique liturgique était conçue, depuis l'époque patristique (les premiers siècles chrétiens), comme l'un des éléments constituant, avec l'architecture, la sculpture et la peinture des églises, l'évocation concrète de l'*aula Dei* (l'antichambre de Dieu) et la *porta caeli* (porte du ciel). Il n'était pas question d'y faire participer l'assemblée : celle-ci n'était là que pour s'instruire et pour écouter « le chant des anges ».

Cette conception explique et fonde une tradition de haute qualité dans la musique liturgique : rien n'est trop beau, trop riche, pour célébrer le culte éternel des anges. On engagera donc à prix d'or les meilleurs musiciens, créateurs et interprètes ; on aura les ressources musicales les plus importantes ; celles-ci ne serviront qu'ensuite — et parce qu'elles sont là pour les besoins de la liturgie solennelle — aux cérémonies profanes, aux divertissements et au théâtre musical. Même si les cours ecclésiastiques

avaient des motifs très humains de prestige et de faire-valoir, il est certain que c'est dans cette conception que la musique d'église a puisé la conviction que sa qualité était la seule expression possible de la *caritas* (l'amour).

Le langage musical des compositeurs travaillant pour le culte n'était pas essentiellement différent de celui de toute la musique contemporaine. L'encyclique *Annus qui* de Benoît XIV (1749) posait comme une donnée le style concertant faisant appel aux solistes, chœurs et orchestre. La seule différence en ce milieu du XVIII^e siècle est la prédominance à l'église du *stile misto*, c'est-à-dire de la conjugaison d'éléments provenant de la polyphonie ancienne, « sévère » et contrapuntique, et ceux de la nouvelle « cantabilité », de la mélodie harmonisée.

Au-delà de ces caractères stylistiques, le musicien d'église de l'époque de Mozart disposait d'un langage musical parfaitement signifiant, c'est-à-dire connu et compris par ses contemporains. Ce n'était ni un langage nouveau, ni un langage original : la valeur des œuvres provenait de la maîtrise personnelle que le compositeur manifestait dans la façon de l'employer. Ce langage avait été longuement élaboré au cours des siècles par des générations de musiciens-créateurs qui n'avaient aucun prurit d'originalité, moins encore de préoccupations d'efficacité sur le grand nombre, mais seulement celle de connaître à fond toutes les ressources d'un métier qui est un art véritable.

Au moment où Mozart s'en est servi, ce langage longuement élaboré avait atteint la perfection qu'on est tenté de qualifier d' « absolue » mais qu'il est préférable d'appeler « classique », comme il est d'usage — une perfection qui permet de faire ses classes, de tout apprendre — et qu'Henri Focillon a merveilleusement caractérisée par le symbole de l'équilibre précaire entre les deux fléaux d'une balance. Au cours de cette longue maturation, ce langage s'était chargé de nombreux symbolismes, riches de contenu. On citera par exemple la possibilité d'évoquer certaines paroles par les mélodies traditionnelles sur lesquelles elles étaient chantées : des motifs « grégoriens »

comme les chorals de la Réforme, superposant ainsi leur sens aux paroles effectivement composées. Ou encore certaines figures traditionnellement expressives comme la ligne montante de l'*Et resurrexit* ou le chromatisme tourmenté des souffrances de la Passion. Ou encore la musique pastorale avec ses rythmes et ses harmonies caractéristiques pour signifier le mystère de l'Incarnation à travers les histoires de Noël.

Ou encore des duos et des trios signifiants, symboliques par leur structure même. C'est également le cas de la fugue : elle semble faire échapper au temps pour faire entrer dans la durée ; elle convient donc tout particulièrement pour la mise en œuvre de certains fragments de l'*Ordinarium missae*, telle que la conclusion du *Gloria* : *Cum sancto spiritu* (Avec le Saint-Esprit dans la gloire de Dieu le Père) ou celle du *Credo* : *Et vitam venturi saeculi* (Et la vie du siècle à venir = l'éternité).

Tout cet arsenal de sémantique musicale ou simplement sonore, le compositeur l'assimilait en travaillant les œuvres des maîtres contemporains ou (plus rarement) celles de ses prédécesseurs. On sait que Mozart a beaucoup travaillé et assimilé les œuvres d'autrui, et pas seulement dans sa jeunesse. Deux ans avant sa mort, à Leipzig, lorsque le cantor Doles lui fit entendre un motet à double chœur de J.-S. Bach *(Singet dem Herrn ein neues Lied)*, ce fut une révélation décisive pour Mozart. E. F. Schmidt a retrouvé la copie que Mozart se fit faire de ce motet ; il y avait inscrit de sa main *Muss instrumentaliter musizieret werden* (Doit être joué avec des instruments), ce qui montre à quel point le maître de Salzbourg avait pénétré le style de la musique baroque.

Cette habitude de travailler les œuvres d'autrui explique que, il n'y a pas si longtemps encore, figuraient dans le catalogue des œuvres de Mozart des pages qu'il n'avait pas composées mais simplement copiées aux fins d'étude. C'est ainsi que les messes KV 115 et 116 ou les motets KV 177 et 342 sont en réalité des œuvres de son père, Léopold Mozart, que le *Kyrie* KV 221 est en réalité de Johann Ernst Eberlin ou le *De profundis* KV 93 de Johann (Carl) Georg Reutter. On savait qu'il avait copié les œuvres de William Byrd ou du marquis de Ligniville, maître de chapelle des ducs de Toscane, œuvres dans le plus pur style polyphonique ancien ; des études plus récentes ont montré l'influence indéniable sur le jeune compositeur du maître de chapelle impérial Florian Leopold Gassmann comme aussi de son ami et collègue salzbourgeois Johann Michael Haydn ou de Wilhelm Friedemann Bach sur

le maître viennois des années de la maturité. Cette influence de la grande tradition d'écriture pour la liturgie ne se borne nullement à la musique religieuse de Mozart ; pour ne citer qu'un exemple parmi beaucoup d'autres : dans la scène des épreuves de *La Flûte enchantée* le prélude instrumental au « choral » des deux hommes en armes n'est-il pas emprunté à la *Missa in honorem Sancti Henrici* de Heinrich Franz Ignaz Biber, son prédécesseur à la cathédrale de Salzbourg ? Ce qui amène naturellement à préciser un point souvent contesté par une certaine littérature mozartienne.

On peut lire parfois dans des ouvrages relativement récents que la musique destinée à l'Eglise se situe surtout dans ses années de formation, qu'il ne l'a composée que parce que ses fonctions l'y contraignaient et que lorsqu'il lui arrivait « par hasard » de créer une musique importante pour le culte, il se hâtait à la première opportunité de la « profaner » dans une parodie pour la scène ou le concert. Les analyses faites par Alan Tyson du papier à musique utilisé par Mozart ont eu pour effet de modifier considérablement la chronologie des œuvres, notamment dans le domaine de la musique d'église, ce qui a permis de postdater un certain nombre de partitions que l'on croyait avoir été composées à Salzbourg. Monika Holl a retrouvé le témoignage de Joachim Daniel Preissler qui rencontra Mozart à son domicile viennois le 28 août 1788, après la composition de ses trois dernières symphonies ; il a pu constater que le compositeur s'intéressait alors exclusivement à la musique d'église. Et ce n'est sans doute pas l'effet du hasard que la toute première partition du garçon manifestant un génie d'une maturité exceptionnelle est une partition religieuse, comme nous le constaterons en étudiant sa musique destinée au culte dans son développement chronologique.

CHAPITRE PREMIER

LES DÉBUTS D'UN GARÇON DE GÉNIE

I. — Le Carême de 1767

Les deux premiers essais de l'enfant dans le domaine de la musique religieuse sont caractéristiques. En juillet 1765 — dans sa huitième année — il écrit à l'intention du British Museum qu'il visite avec son père un chœur à quatre voix sans accompagnement *God is our refuge* KV 20 sur un verset du psaume 46, tel qu'il était chanté dans la liturgie anglicane. Un an plus tard, à Paris, le 12 juin, c'est un *Kyrie* KV 33 à quatre voix avec deux violons, alto et basse, qu'il intitule « messe », ce qui semble indiquer qu'il avait l'intention de composer les autres parties du commun. Or ces deux essais de l'enfant situent très nettement les deux pôles de ce qui sera son style et dont il parviendra, en atteignant la maîtrise, à faire une synthèse idéale : le style fugué le plus rigoureux dans le motet anglais et une écriture mélodique, presque populaire, toute proche de celle de la romance française, dans le *Kyrie* parisien. Le motet anglais atteste la connaissance solide que l'enfant avait du contrepoint. Le *Kyrie* parisien, dont la prosodie et la rythmique sont d'une belle rigueur (son père, excellent professeur, a dû exercer une surveillance étroite !),

n'a encore rien de caractéristique : cette petite page en *fa* majeur ressemble à un andante de symphonie.

C'est pour le carême de l'année suivante, 1767, après le retour à Salzbourg, que Mozart compose trois partitions d'inégale importance. C'est d'abord un petit motet *Scande caeli limina* KV 34, un offertoire pour la fête de Saint-Benoît (le 21 mars à l'époque), qui n'utilise pas le texte liturgique officiel, mais des vers latins rimés par un bénédictin de la région. C'est une petite scène typiquement baroque encore, dans le style des œuvres de Rathgeber ou de Kayser par exemple : une aria pour soprano avec deux violons et basse suivie d'un chœur à quatre voix renforcé par deux trompettes et timbales. Curieusement, pour suivre un schéma musical, Mozart a attribué à la voix soliste ce qui devait revenir au chœur en raison de la signification du texte, et *vice versa*. L'aria suit le schéma *da capo*, mais avec une interpolation dans le style du récitatif ; l'invention mélodique est audiblement dépendante des arias que le jeune Mozart avait entendues à Paris, comme celles de Grétry par exemple ; l'écriture chorale est curieusement sommaire.

Mais le 12 mars la chronique du collège universitaire de Salzbourg retient un événement autrement important : la création d'un oratorio, œuvre du garçon de « dix ans », *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* KV 35, ajoutant que « la musique sonnait remarquablement » *(in modulos musico egregie redactum)*. Le livret de J. A. Weiser n'est pas un oratorio au sens de Haendel par exemple ; ce n'est pas une action théâtrale, mais une allégorie édifiante dont voici l'argument : « La mémoire et l'intelligence du chrétien atteint de tiédeur sont revivifiées par l'esprit des vertus chrétiennes avec

le concours de la miséricorde et de la justice divines ; dans la deuxième partie l'intelligence est soumise et aussi la volonté, et dans la troisième elle est complètement libérée et débarrassée de la peur qui la tenaille encore... » — sujet excitant que ces « obligations du premier et du plus grand commandement », comme on peut le constater...

Le jeune compositeur de onze ans a dû être très stimulé par la possibilité qu'il avait pour la première fois d'écrire pour des chanteurs et des cantatrices de très haut niveau, comme par exemple l'illustre soprano Maria Magdalena Lipp (la femme de Michel Haydn).

Il ne s'est pas privé d'exploiter ces possibilités en écrivant pour les voix des coloratures périlleuses et en utilisant les registres les plus élevés. Les parties concertantes confiées à des instruments solistes attestent les qualités des musiciens d'orchestre virtuoses. Mais on demeure surpris aujourd'hui par la variété et la beauté d'une musique inspirée au garçon par un texte aussi sec et abstrait.

Certes, il pouvait s'appuyer sur une solide tradition salzbourgeoise et l'on n'a pas de peine à identifier ses modèles. Les arias sont pratiquement toutes écrites sur le modèle de celles de son père : trois parties, la deuxième offrant un changement de rythme et de tempo. L'idée du trombone alto soliste est empruntée à l'oratorio d'Eberlin *Die gläubige Seele* ; on sent aussi l'influence de cet organiste et maître de chapelle de la cathédrale de Salzbourg dans les récitatifs très travaillés, beaucoup plus intimement liés au sens du texte que les futurs parlandi italiens. Au-delà des éléments empruntés, Mozart s'est efforcé à plus d'un endroit de sa partition de conférer à ses personnages, malgré leur abstraction indéniable, un véritable caractère.

Il profite de toutes les occasions offertes par le livret pour élaborer et décrire en musique les mots les plus importants. Parfois il écrit même de véritables scènes dramatiques, comme dans le récitatif *Wie, wer erwecket mich?* dans lequel le *secco* et l'*accompagnato* (avec cordes, cors et bassons) alternent librement et dans lequel le trombone alto intervient pour figurer la trompette du jugement. Un autre récitatif très dramatique suit l'aria nº 2 dans laquelle le « rugissement du lion » est composé de manière imagée et amusante.

On ne peut qu'admirer sans réserve la manière dont le garçon adapte les modèles — choisis ou imposés — à sa propre personnalité déjà affirmée. Un orchestre aussi élaboré que celui de la *Schuldigkeit* ne se trouve ni chez son père, ni chez Eberlin ; certaines pages sont si denses qu'elles peuvent être interprétées comme des séquences instrumentales, sans intervention de la voix. On admire aussi la manière dont il parvient déjà à créer une atmosphère musicale, comme celle de la première aria *Mit Jammer muss ich schauen*, dont le climat douloureux, qui n'a plus rien de commun avec le schéma des « affections » baroques, est saisissant. Ou les deux flûtes dans l'aria *Schildre einen Philosophen*, les vents concertants dans l'aria *Ein ergrimmter Löwe* et plus généralement la manière svelte et presque chevaleresque dont il caractérise l' « esprit du monde », un des personnages pourtant les moins profilés par le texte.

La musique d'église salzbourgeoise de l'époque était naturellement influencée par le style du chant italien : elle se retrouve dans la partition de Mozart. L'influence la plus nette est pourtant celle de Jean-Chrétien Bach. C'est à lui qu'il a emprunté l'idée d'une sinfonia (ouverture) en un mouvement pour

hautbois, bassons, cors et cordes. Un air comme l'andante en *la* majeur *Erwache, fauler Knecht* pourrait presque figurer dans le catalogue du Bach de Londres, notamment en raison des figures typiques des cordes.

Cette *Schuldigkeit* KV 35 est, certes, une œuvre de jeunesse et même d' « enfance »; on ne saurait la comparer valablement au grand oratorio italien composé quelques cinq ans plus tard, *La Betulia liberata* KV 118. Ce qui demeure un sujet inépuisable d'admiration, c'est la manière dont l'enfant est déjà capable d'exprimer l'essentiel de ce qui sera plus tard sa personnalité propre, son style spécifique ; c'est la marque indiscutable d'un rare génie.

Encouragé sans doute par le succès incontestable de son *singspiel* spirituel sur les obligations du premier commandement, le jeune compositeur écrit pour la semaine sainte, quelques semaines plus tard, un *sepolcro*, genre très vivant à l'époque en Autriche et dans le sud de l'Allemagne. C'étaient des cantates de plus ou moins grande envergure interprétées le soir du vendredi saint devant les « tombeaux » du Seigneur qu'on aménageait souvent dans la chapelle où avait été installée quelques mois plus tôt la crèche. Cette *Grabmusik* KV 42/35 *a* est un dialogue entre l'âme (basse) et l'ange (soprano) sur un texte très « sensible » (presque sentimental) d'un rimeur local. Mozart en a tiré une cantate composée de deux arias et d'un duo, précédés chacun d'un récitatif.

Une fois de plus Mozart utilise un arsenal musical bien rodé, celui de la cantate napolitaine. Mais il le fait avec une sûreté de style et de goût démontrant une maturité pour le moins inattendue : il suffit de relever la façon dont il utilise la tonalité de *sol*

mineur dans l'aria de soprano, d'une manière beaucoup plus personnelle que la typologie italienne. Au lieu de composer le texte selon l'inclination naturelle de celui-ci, il l'anoblit par une musique rigoureuse et expressive. Huit ans plus tard il reprendra d'ailleurs cette petite cantate et y ajoutera un chœur introduit par un récitatif, ce qui montre assez qu'il avait conscience que l'œuvre n'était pas dépassée par sa propre évolution créatrice.

II. — La consécration de la nouvelle église de l'orphelinat impérial à Vienne (7 décembre 1768)

Dans le catalogue de Mozart on trouve un motet pour quatre voix, deux hautbois, deux cors, deux trompettes, timbales, cordes et basse continue KV 47 *Veni Sancte Spiritus*, dont la datation est assez vague : Pentecôte ou automne 1768. Le commentaire le plus récent suggère que le jeune Mozart aurait composé cette œuvre « pour se faire la main », à Vienne, en vue d'une commande importante qu'il avait obtenue de la maison régnante : celle de la messe solennelle pour la consécration de la nouvelle église de l'orphelinat situé au Rennweg. En fait, comme nous allons le voir, il s'agit très probablement d'une des partitions destinées à cette cérémonie ; la datation antérieure s'explique par le fait que Léopold cite ce motet dans le contexte (et même avant) *Bastien et Bastienne*, et aussi parce qu'on a rapproché le texte de la liturgie de la Pentecôte, alors qu'il s'agit de l'antienne *Ad invocandum Sanctum Spiritum*, que la tradition attribue dès le Moyen Âge aux cérémonies de la consécration des églises.

Ce qui a surtout dérouté les commentateurs spé-

cialistes de l'œuvre mozartienne, c'est l'énorme étape franchie par le garçon entre les œuvres destinées au carême 1767 et celles dont on sait aujourd'hui de façon certaine qu'elles ont été destinées à la consécration de la nouvelle église de l'orphelinat impérial ; en un peu plus d'un an et demi, la personnalité musicale s'est brusquement épanouie pour se manifester avec l'éclat incontestable d'un jeune génie. Mieux que cela : la première messe écrite par le garçon de douze ans est une œuvre majeure et qui, malgré toutes les références à des modèles qu'on peut y relever, manifeste pour la première fois la personnalité originale du compositeur. Dans la « messe pour l'orphelinat » le jeune Mozart exprime pour la première fois en toute liberté son idéal esthétique dans le domaine de la musique religieuse.

L'artisan de cette étape importante dans l'évolution créatrice du musicien fut le directeur de l'institution impériale, le Dr Ignaz Parhamer, un prêtre très cultivé, grand ami de la musique, qui avait reçu sa formation chez les Jésuites. Docteur en philosophie, professeur de religion, il avait été remarqué par l'impératrice, qui l'avait chargé de l'inspection dans les écoles viennoises avant de lui confier la charge de directeur de l'orphelinat (1759). L'organisation paramilitaire de son institution lui avait valu le sobriquet de « général des enfants » ; en fait, il s'agissait d'un internat dont les filles et garçons recevaient aussi une formation musicale, vocale et instrumentale, très poussée, équivalant à celle d'une bonne maîtrise. Lors des parades l'orchestre présentait des « musiques turques » fort prisées à l'époque ; tous les dimanches, les effectifs complets assuraient la liturgie solennelle avec soli, chœurs et orchestre.

Si l'on ignore comment le contact a été établi

entre le Dr Parhamer et la famille Mozart, on sait par contre que les Mozart ont déjeuné avec le directeur de l'orphelinat le 12 septembre 1768 ; c'est sans doute à cette occasion que Léopold a obtenu pour son fils la commande de la messe solennelle pour la consécration de l'église, dont la première pierre avait été posée en présence de l'empereur Joseph II le 21 mars. Le garçon a dû se mettre immédiatement au travail, car il n'y a aucune composition connue entre les sonates KV 46 *d* et 46 *e* et les partitions liturgiques créées en décembre. Cette concentration sur un grand objectif, comme à l'époque de la composition d'un opéra, explique la brusque éclosion d'une maturité nouvelle et personnelle.

Le *Wienerisches Diarium* et le *Protocollum Aulicum* apportent toutes les précisions sur l'importance de cette messe de consécration de la nouvelle église de l'orphelinat la veille de l'Immaculée Conception (l'église étant dédiée à la Nativité de Notre-Dame). On mentionne notamment la présence de Joseph II et de quatre de ses enfants : les archiducs Ferdinand et Maximilien, ainsi que des archiduchesses : Elisabeth et Amélie. On peut lire surtout que « toute la musique de la grand-messe (...) y compris les motets » a été composée par le garçon de 12 ans « connu pour ses talents particuliers » et que le garçon lui-même a dirigé l'ensemble « avec la plus grande précision », obtenant ainsi « des applaudissements et une admiration générale ».

Pendant longtemps on a cru que ces partitions avaient été perdues. C'est en 1954 que le musicologue viennois Karl Pfannhauser a pu établir de manière documentaire et indiscutable que la messe était celle répertoriée sous KV 139 et l'offertoire *Benedictus sit Deus* KV 117 ; on est surpris

que des publications récentes, comme le volume « documents » de la nouvelle édition monumentale des œuvres (*NMA*, 1978), ignorent ce travail qui s'appuie pourtant sur une argumentation rigoureuse et solide (cf. *Mozart-Jahrbuch*, 1954, p. 150-168). L'argumentation de Pfannhauser pour le motet KV 47 *Veni Sancte Spiritus*, dont il suggère qu'il aurait été créé pour la visite de l'évêque auxiliaire Marxer chez les religieuses de Saint-François de Sales le 11-12 mai 1768, n'est pas convaincante, puisque la chronique parle d'une musique « avec deux chœurs, trompettes et timbales », alors que l'orchestration du motet est parfaitement analogue à celle de la messe KV 139 — et correspond aux ressources instrumentales réelles de l'orphelinat.

Par contre la tonalité identique, la parenté musicale et la proximité stylistique entre les deux motets KV 47 et KV 117 s'impose : elle va jusqu'à l'identité de l'incipit instrumental. L'invocation au Saint-Esprit est traitée de façon plus concise que l'offertoire, ce qui s'explique par le cérémonial ; après l'invocation l'évêque ou le consécrateur devait entonner le verset et l'oraison, alors que pour l'offertoire on avait tout le temps réservé aux encensements solennels. L'antienne au Saint-Esprit est traitée en deux parties, la seconde, plus rapide et plus courte, traduisant l'*alleluia* terminal. Si c'est le motet de son père sur le même texte qui a servi de modèle au jeune Mozart, l'imitation dépasse déjà le modèle par la qualité et l'élégance de l'écriture, par le naturel des allusions contrapuntiques.

L'offertoire sur des textes se rapportant directement à la consécration des églises encadre une aria pour soprano avec deux flûtes concertantes par deux chœurs dont le second surtout est remar-

quable. Lorsque le texte énonce *psalmum dicite nomini eius* (dites un psaume en l'honneur de son nom), les quatre parties vocales exposent successivement la cantillation ou psalmodie du huitième mode ecclésiastique, procédé que l'on trouve dans le motet de son père *Convertentur sedentes* ou dans le motet de C. G. Reutter (qui figurait jadis sous KV 93 dans son catalogue). Mais dans ces œuvres le lien avec le texte chanté s'impose moins et le cinquième mode est choisi sans autre intention, alors que dans le *Benedictus sit Deus* Mozart a recours au huitième mode pour évoquer l'antienne du cantique de Laudes de la dédicace *Zachaee, festinans descende.* La citation d'un motif instrumental de *Benedictus* de la messe KV 139 dans le motet pour l'offertoire n'est pas seulement la preuve documentaire de la destination de cette page, comme l'indique Pfannhauser, mais révèle le souci du jeune compositeur de créer une unité sonore.

Si ces deux motets font apparaître l'étonnant procès de maturation accompli depuis les pages comparables du début de l'année précédente, c'est surtout la messe qui s'impose comme un des premiers chefs-d'œuvre du garçon de 12 ans.

III. — La messe solennelle en « ut » mineur KV 139/47 *c*

Lorsqu'on découvre cette partition admirable, on comprend que beaucoup de commentateurs aient été tentés de la situer à une date bien plus tardive dans la biographie du musicien. Même si nous connaissons mieux aujourd'hui les modèles du garçon — les grandes acclamations *Kyrie* par exemple se retrouvent exactement sous cette forme dans les messes de maîtres viennois tels que C. G. Reutter,

F. Schmid, J. G. Zechner et L. Hofmann, et les trombones obligés n'étaient pas rares non plus dans les grandes partitions liturgiques viennoises —, on demeure saisi par la manière personnelle et originale dont Mozart met en œuvre les procédés d'autrui.

Si Mozart demeure entièrement soumis au *stile misto* caractéristique de la musique religieuse de son temps, il cherche dès cette première messe à créer des unités musicales dont la forme s'impose. C'est ainsi que son premier grand *Kyrie* présente une forme-sonate avec introduction lente. Il cherche aussi à écrire une musique intensément expressive : malgré la joyeuse solennité de la consécration, il se souvient de la grande litanie dont le *Kyrie* grec est le souvenir dans la messe romaine ; sa grande acclamation homophone est extraordinairement implorante, comme si elle voulait faire violence au ciel, tout comme les appels pathétiques des trois trombones s'enchaînant à un motif descendant symbolique des cordes. Il faut relever l'originalité de cet emploi expressif d'instruments destinés normalement à soutenir les trois voix inférieures du chœur et à fournir des parties concertantes virtuoses. Il ne reste pas en *ut* mineur ; comme s'il était déjà assuré d'être exaucé, il passe en majeur et presse symboliquement le mouvement jusqu'à la tendresse (solo) de la deuxième invocation, le *Christe*.

Si dans le *Gloria* Mozart reste fidèle à la structure traditionnelle de la messe-cantate : *Gloria* (chœur) - *Laudamus* (solo) - *Gratias* (chœur) - *Domine Deus* (solo) - *Qui tollis* (chœur) - *Quoniam* (solo) - *Cum Sancto* (chœur), il innove sur des points importants dans sa réalisation du schéma donné. C'est ce qui frappe par exemple dans le grand chœur homophone en *fa* mineur sur le *Qui tollis* ou dans l'arioso d'une simplicité comparable au lied du *Quoniam tu solus*

sanctus, les démarches cherchant à rendre plus intensément le sens du texte chanté. La fugue finale est magistrale et fait appel à une structure thématique fort inhabituelle dans ce domaine.

Dans le *Credo*, après l'intonation du célébrant, Mozart répète la première phrase, ce qui ne se faisait pas, en insistant sur le mot *credo* ; c'est évidemment plus qu'une adaptation fonctionnelle idéale, c'est un acte de foi musical. L'indicible douceur de l'*Et incarnatus est* fait songer aux Vierges de Botticelli ; c'est un mouvement en trio entre les deux voix solistes et les *violini in basso*, ce qui est évidemment le symbole de la naissance *ex Spiritu Sancto*, c'est un symbole trinitaire. Etonnants ensuite, le chromatisme de la Passion, les trompettes bouchées, comme dans une marche funèbre, qui finissent par ponctuer une longue tenue : la mise au tombeau. La typologie de la fugue est accentuée du fait qu'elle est double pour conclure le *Credo* de cette messe. Mozart unifie l'ensemble par un motif *ostinato* des violons, qui ne s'arrête — symboliquement toujours — que dans le *Crucifixus* avec ses trombones obligés et ses trompettes bouchées, alors que l'*Et resurrexit* se déroule en un joyeux concert de hautbois, trompettes et timbales. Dernière innovation : contrairement à la tradition de la messe-cantate, ce sont ici les séquences confiées au chœur qui représentent la plus grande partie du *Credo*.

Le *Sanctus* de cette messe correspond exactement à l'idéal décoratif de l'époque, mais dans le *Benedictus* se manifeste l'originalité et la profondeur du jeune compositeur. Il a des proportions imposantes et utilise une alternance très expressive, presque responsoriale ou litanique, entre le soprano-solo et le chœur. Le thème des parties solistes évoque celui de *Rosa mystica* des litanies en *ut* majeur de

C. G. Reutter, mais aussi le lied *Freude, Königin der Weisen* KV 53, lied qui est probablement sa première composition sur un texte maçonnique. On voit dans quelle profondeur le garçon cherchait la signification de la sagesse maçonnique : dans celui qui vient *in nomine Domini* (au nom du Seigneur).

Après une introduction instrumentale étonnamment pathétique avec les trois trombones obligés, qui ont une fonction de réalisation de la basse continue, c'est l'imploration du ténor soliste à qui répondent les poignantes supplications du chœur *miserere* sur les triolets de l'orchestre. Avec le *Dona nobis pacem* le musicien revient en majeur et à un rythme presque dansant ; mais ce mouvement est interrompu à plusieurs reprises par des passages très expressifs. Ces brèves séquences « sensibles » reviennent sans cesse dans cette messe, visiblement dans le but de renforcer les contrastes dramatiques. Comme le remarque K. G. Fellerer : « Mozart a construit cette partition beaucoup plus librement que ses messes salzbourgeoises ; il y a poussé l'expression beaucoup plus loin que ce que permettait l'interprétation traditionnelle des textes. Malgré ces contrastes dramatiques on sent dans cette messe une tendance à l'unité de la forme ; elle se manifeste aussi bien par la pénétration de la forme-sonate et de son ordonnance que par l'unité de la partie orchestrale (par exemple dans le *Credo*). Cette recherche de l'unité de la forme deviendra l'un des problèmes fondamentaux dans la composition des messes mozartiennes... »

Dans la première messe qu'il compose, Mozart exprime un idéal de musique liturgique d'un niveau élevé et dont les aspects spécifiques se détachent de l'environnement traditionnel du genre par des

orientations nettement personnelles. Il recherche l'unité de style dans une musique que nous qualifierons aujourd'hui de « contemporaine » tout en assimilant au maximum toute l'élaboration de la tradition. L'importance de cette démarche se manifeste dans sa biographie : c'est la première fois que son catalogue ne comporte pas d'œuvres pendant plusieurs mois parce qu'il est entièrement concentré sur les trois partitions qui doivent être créées lors de la consécration de la nouvelle église de l'orphelinat. A certains égards cette messe solennelle du garçon de 12 ans préfigure déjà ce qui sera son chef-d'œuvre : la grande messe inachevée dans le même ton (KV 427).

N.B. — Les trois œuvres destinées à la grand-messe du 7 décembre 1768 devraient donc être classées dans le catalogue des œuvres de Mozart : *Veni Sancte Spiritus* KV 47 *b*, messe en *ut* mineur KV 47 *c* et offertoire *Benedictus sit Deus* KV 47 *d* ; le « concerto pour trompette » dont il est question à la même occasion est probablement l'arrangement d'une *sonate all'epistola.*

IV. — Les deux premières messes brèves KV 49 et KV 65

Tandis qu'il achevait la composition de sa messe solennelle en *ut* mineur, Mozart reçut une autre commande, qui a pu servir indirectement d'essai pour les talents de chef du garçon de 12 ans avant la grande cérémonie du 7 décembre à l'orphelinat. Là encore, il semble que le savant P. Ignaz Parhamer a servi d'intermédiaire. En effet, lorsque les œuvres pour l'orphelinat étaient achevées (une lettre de Léopold Mozart datée du 12 novembre 1768 l'atteste), Wolfgang reçut la commande d'une messe

destinée au couvent des Ursulines à Vienne, dont le Dr Parhamer avait été l'inspecteur avant d'en devenir un ami-conseiller très écouté, messe qui devait être donnée le jour de la Saint-François Xavier, le 3 décembre, quatre jours avant la consécration de l'église de l'orphelinat. C'est encore le Pr Pfannhauser qui a pu l'établir dans l'étude citée (*Mozart-Jahrbuch*, 1954) en identifiant la partition en question comme étant celle de la messe en *sol* majeur KV 49, la première « messe brève » du compositeur.

L'identification a été possible lorsque Pfannhauser a pu constater que l'un des thèmes de cette messe, celui du *Quoniam tu solus sanctus*, une longue phrase musicale de huit mesures, était emprunté au motet *Caelites gaudete* du compositeur Christoph Sonnleitner (1734-1786), qui fut interprété le 3 décembre dans l'église des Ursulines (il s'agit du passage sur les mots *Inter pestilentes fluctus mortem minitantes luctus*). Pourtant il semblait y avoir un obstacle majeur à cette démonstration musicologique, la messe KV 49 étant la seule messe de Mozart qui comporte un important solo de basse *(Et in Spiritum Sanctum Dominum)*. Des recherches dans les archives du couvent des Ursulines révélèrent pourtant que la communauté comptait aussi une religieuse, Mère Jean Népomucène, qui avait été admise tardivement dans la congrégation « en raison de sa voix de basse incomparablement belle... »

Ce type de mutation vocale est rare mais tout de même observé à intervalles réguliers ; le jeune Mozart a dû être fasciné par cette voix de basse qui devait avoir un éclat et un rayonnement inhabituels, tout comme les castrats de la même époque dans le registre du soprano. Le jeune musicien a dû vouloir

mettre immédiatement à profit pour la musique ce phénomène rarissime en lui confiant le solo le plus important de sa « messe brève » — c'est presque une entorse aux règles du genre, ces messes ne devant pas comporter de véritables solos étendus. Au-delà de ce détail, qui est plus qu'un trait pittoresque mais atteste le tempérament du musicien, il est frappant de voir la manière très personnelle dont il applique dans cette partition les habitudes de la *missa brevis*.

Mozart évite presque totalement la polytexture, mauvaise habitude fréquente dans ce genre d'œuvre : elle consiste à superposer plusieurs textes différents pour concentrer davantage la forme musicale. Si dans l'ensemble les parties des cordes doublent les voix aux endroits essentiels, Mozart cherche, en particulier dans le *Kyrie* et le *Gloria*, à obtenir une unité formelle grâce à ces parties instrumentales. Son souci principal demeure, là encore, l'intensité de l'expression : on le voit par exemple dans les implorations des solistes sur *miserere nobis* dans le *Gloria*, suivies d'un chœur plus dramatique encore *suscipe deprecationem nostram*.

Dans le *Credo* on relève que Mozart commence à élaborer son vocabulaire propre : sur les mots *per quem omnia facta sunt* il utilise la même formule que dans la messe solennelle en *ut* mineur qu'il venait d'achever. Malgré les lois du genre il fait du *Credo* le mouvement le plus étendu de sa partition. Musicalement il souligne fortement deux passages : la foi en l'Incarnation et la Passion. Même si le changement de forme musicale sur l'*Et incarnatus est* est de tradition, on remarque avec quelle intensité le garçon cherche à traduire le mystère central. S'il a voulu mettre en valeur la belle voix de basse d'une ursuline, il en profite pour expliciter musica-

lement le texte du symbole de Nicée : traditionnellement, depuis les débuts du baroque, la basse est la voix de Dieu ; l'Esprit n'est-il pas envoyé par le Père et cette effusion sur le monde à travers le temps n'est-elle pas le but final essentiel de l'Incarnation et de la Passion ?

Le style du *Sanctus* de cette messe en *sol* KV 49 est celui des messes du temps avec pourtant la particularité que le jeune compositeur cherche à souligner la gravité et la majesté du « Trois fois saint » par des acclamations aux modulations surprenantes. Dans le *Benedictus* aussi, il se démarque de l'environnement du genre par un approfondissement et une originalité. Il est réservé traditionnellement au quatuor soliste, mais Mozart commence par une sorte d'*aria da chiesa* asymétrique du soprano auquel répond d'abord l'alto puis les deux voix d'hommes, de sorte que le quatuor homophone ne chante que les sept dernières mesures. On relève aussi que dans l'*Agnus Dei* Mozart cherche à approfondir l'expression, malgré la concision imposée, à l'instar de la messe KV 139.

Un mois après les offices solennels viennois, le 14 janvier 1769, revenu à Salzbourg, Mozart termine sa partition suivante, une autre messe brève KV 65, mais cette fois dans une des grandes tonalités mineures, rares chez lui : *ré* mineur. Comme il paraît bien qu'elle ait été destinée à une messe de l'église de l'université, le 5 février, c'est-à-dire pour un office solennel de la *Prière des Quarante Heures*, le choix du mode mineur est significatif. La *Prière des Quarante Heures* se faisait pendant les journées du carnaval, avant le mercredi des cendres ; elle faisait fonction de rite expiatoire avant d'entrer en carême, le temps liturgique qui débouche sur la Passion et la Résurrection. C'est cette perspective

grandiose et dramatique qu'a voulu traduire le jeune compositeur en choisissant une tonalité qui avait bien été utilisée par J.-E. Eberlin, par exemple, mais sans l'accent bouleversant et dramatique qu'elle acquiert en l'occurrence.

Comme il ne s'agit plus d'une œuvre destinée à Vienne mais à Salzbourg, Mozart se conforme aux habitudes locales : l'orchestre des églises n'y comportait pas d'altos et les cordes se limitent donc aux deux parties de violon et à la basse. Les acclamations tragiques, *adagio*, du début du *Kyrie*, où les voix chantent presque à découvert, détournent un peu l'attention de ce que cette fois le premier mouvement de sa messe est une véritable forme-sonate ABA. Malgré le caractère uniformément mineur l'atmosphère harmonique s'éclaircit dans le *Christe* central. Dans le *fugato* final, parfaitement maîtrisé, Mozart transforme la tonalité en un véritable mode dorien.

Dans l'*Et incarnatus est*, pour une fois, on ne trouve aucun des caractères traditionnels de la pastorale : la naissance est déjà le début de la Passion et même la ligne musicale *ex Maria* est symboliquement en forme de croix. On remarque aussi comment dans cette partition les formules rythmiques et l'écriture tout entière s'éloignent de plus en plus des formules stéréotypes de la musique d'église autrichienne du temps. Mais c'est dans le *Benedictus* que se rencontre pour la première fois une interprétation entièrement neuve du *Trisagion* par rapport à la musique ambiante, interprétation qui montre que le compositeur connaissait l'Ecriture et avait approfondi le sens du rite eucharistique.

Pour comprendre la musique que Mozart a créée dans cette page brève et poignante — le manuscrit

autographe montre que la mise au point de ce passage a été le résultat d'une véritable lutte — il faut se reporter au récit évangélique de l'entrée à Jérusalem (Matthieu, 21, 6-16) : le Christ entrant dans la Passion qui va le conduire à la mort sur la croix est salué par le passage du psaume 118 qui constitue le texte du *Benedictus*. Mozart écrit donc, après les solennelles et pathétiques acclamations du *Sanctus*, une page tourmentée débutant par une ligne chromatique descendante du soprano et de l'alto, véritable chant d'offrande sacrificielle, qui exprime par ailleurs de manière impressionnante la tendance théologique du temps : la séparation du corps et du sang symbolisant la mort au moment de l'Elévation. Seul l'*Agnus Dei*, dans la deuxième partie, change l'atmosphère générale de la partition en modulant victorieusement en majeur.

Un dernier détail révélateur : pour cette messe destinée à la Septuagésime, Mozart compose le texte d'une partie de l'ordinaire qui n'était pas utilisée liturgiquement en la circonstance. C'est sans doute qu'il avait parfaitement conscience d'avoir créé une œuvre hors série qu'il espérait bien faire entendre en d'autres circonstances. Il est remarquable que pour ses deux premières messes brèves Mozart ait créé deux partitions d'un caractère aussi fondamentalement différent l'une de l'autre que ces messes en *sol* majeur et en *ré* mineur, deux messes aussi qui tranchent si évidemment sur les habitudes d'écriture et qui affirment aussi nettement les conceptions personnelles du jeune musicien en matière de musique d'église à la veille de son treizième anniversaire.

CHAPITRE II

MUSIQUE RELIGIEUSE POUR SALZBOURG (1769-1777)

Pendant les huit années qui suivent, c'est-à-dire jusqu'au départ officiel du service de la cour princière de Salzbourg, le catalogue des œuvres de Mozart contient la plus grande densité d'œuvres destinées à la liturgie : onze messes, quatre litanies et une quinzaine d'autres compositions vocales ; à quoi il faut ajouter les œuvres purement instrumentales destinées au culte, les pages pour orgue ou les sonates pour orgue et orchestre. Cela signifie que la musique religieuse de Mozart a été créée essentiellement avant sa vingt et unième année, surtout si l'on ajoute aux œuvres ci-dessus celles composées au cours de ses voyages ou destinées à d'autres églises que celles de la résidence salzbourgeoise. Musicalement ces partitions ont donc été achevées bien avant les grands opéras et l'essentiel de sa musique instrumentale. Or elles présentent des caractères de maturité esthétique et de maîtrise technique tout à fait indiscutables. C'est assez dire combien la musique religieuse de Mozart occupe une place importante dans son évolution créatrice.

Il reste qu'en dehors des circonstances précises qui firent naître telle ou telle de ces compositions, on peut se demander pour quelle raison les années 1769-1777 présentent un ensemble

aussi important dans le domaine de la musique religieuse. Il y a d'abord les convictions religieuses de Mozart, sa vie de foi, sur laquelle il nous faudra revenir. Il y a aussi une raison purement technique, musicale. A Salzbourg, malgré sa réputation européenne, le jeune Mozart n'était pas apprécié à sa juste valeur. Le 7 novembre 1769 il était devenu premier violon princier, mais sans solde ; celle-ci ne suivra que le 9 août 1772. Et les possibilités musicales étaient si réduites que le jeune maître dût imposer le 28 août 1777 sa « démission » dans les circonstances ahurissantes que l'on sait (le coup de pied du comte Arco). C'est exceptionnellement qu'il a pu écrire une partition lyrique pour Salzbourg (*Il sogno di Scipione* KV 126) ; normalement la seule possibilité d'écrire pour soli, chœurs et orchestre était offerte par les offices des églises salzbourgeoises : c'est donc dans la musique liturgique que le compositeur a pu effectivement acquérir la maîtrise de l'ensemble de son métier.

I. — Les messes

C'est pour la première messe solennelle d'un jeune moine bénédictin, le P. Dominique Cajetan Hagenauer (15 octobre 1769), qui avait été un de ses compagnons de jeu, que Mozart écrit sa deuxième messe solennelle KV 66 (surnommée *Messe de Saint-Dominique*). Originalement conçue pour quatre voix, l'ensemble à cordes salzbourgeois, deux trompettes, timbales et basse continue, la partition fut enrichie pour l'une de ses nombreuses reprises, sept ans plus tard, de deux hautbois, deux cors et deux autres trompettes — ce qui montre assez l'importance que son auteur a pu attacher à cette œuvre. Le journal latin du P. Hagenauer mentionne que l'œuvre était *omnium sensu elegantissima* (exceptionnellement réussie de l'avis de tous) et qu'à la fin de la grand-messe, que le garçon avait dirigée lui-même, il improvisa sur l'orgue baroque de l'église abbatiale Saint-Pierre pendant plus d'une demi-heure *ad stupendum* (d'une façon qui étonna au plus haut degré les invités).

« L'accompagnement du *Kyrie*, rappelant le rythme de la valse, caractérise l'attitude familière de cette musique pour une première messe ; on peut sans doute la comprendre comme l'expression joyeuse de l'amitié du jeune Père et comme le souvenir des jeux des deux adolescents que Léopold Mozart évoque dans ses lettres » (K. G. Fellerer). La forme est celle de la cantate napolitaine, c'est-à-dire une alternance haute en couleurs entre chœurs et soli, arias et sections de déclamation homophone, des sections longues et plus courtes. On y perçoit encore l'influence des modèles comme Hasse et Eberlin ; ce qui pèse bien plus, c'est l'invention plus personnelle, l'orchestre grandiose et réellement indépendant dans le style concertant, ce qui confère une unité toute nouvelle au *Credo*, par un motif *ostinato* ; il faut relever aussi la façon nouvelle de fondre ensemble *soli* et *tutti* (par exemple dans l'*Osanna*), les tournures harmoniques expressives et profondément senties comme dans le *miserere* de l'*Agnus Dei*.

L'*Et incarnatus est* de cette messe est traité en duo entre les groupes de voix du quatuor soliste, ce qui n'est pas moins suggestif du mystère de l'Incarnation que la grande ligne descendante et douloureuse du *Crucifixus* qui s'y enchaîne. Il faut relever aussi les répétitions insistantes du *non* dans le verset *cujus regni non erit finis*. Les temps forts musicaux sont incontestablement ceux qui concernent l'Incarnation, véritable moteur d'une composition mozartienne dans le cas d'une messe. Mozart se détache des œuvres similaires de son époque dans ces temps forts musicaux et spirituels, et pas seulement dans le domaine du métier. Dans le domaine du style on peut relever entre ses deux premières messes solennelles, KV 139 et KV 66, la même dif-

férence qu'entre ses deux premières messes brèves : on est loin des schémas.

Einstein avait relégué la messe en *sol* majeur KV 140 dans le dernier supplément du catalogue Koechel, celui des œuvres indiscutablement inauthentiques. Les recherches plus récentes ont pu établir qu'il s'agit bien d'une œuvre de Mozart (preuves documentaires dans la bibliothèque de Kremsmünster et dans la collection Sainte-Croix d'Augsbourg). W. Senn donne des arguments solides permettant de penser qu'elle a été écrite pour la cathédrale de Salzbourg, probablement pour Noël 1773, car il s'agit d'une messe pastorale ; W. Plath serait tenté de la situer plus tôt parce qu'on y entend des motifs proches de la musique de ballet pour la *festa teatrale* : *Ascanio in Alba* KV 111. L'intérêt de cette authentification est que l'on peut voir comment le jeune musicien réalise l'idéal de la messe pastorale si prisée à l'époque.

En dépit des proportions concises (le *Kyrie* dure une minute) Mozart garde dans son premier mouvement le caractère litanique essentiel. Le début du *Gloria*, *Et in terra pax*, est un authentique mouvement de danse (les rondes d'anges dans les peintures de Fra Angelico !) ; le *Domine Deus* a la gaieté naïve d'un Noël populaire autrichien ; mais lorsque le chœur attaque brusquement en mineur, avec une retenue intense, le *Qui tollis peccata*, l'assemblée ne pouvait pas ne pas prendre conscience de la gravité du mal, cause des souffrances du Sauveur. Dans cette messe pastorale le musicien confie l'*Et incarnatus est* à un solo de soprano aux allures de chanson populaire, dans lequel est répété seulement, à la manière d'une invocation, le nom de Marie. Dans le *Sanctus* on remarque le symbolisme original des entrées en imitations, de bas en haut, conduisant à un puissant unisson et débouchant sur le rythme de danse (la ronde des anges encore) ; puis l'entrée, *p*, recueillie, comme un angenouillement à la crèche, du *Benedictus* et le mouvement mélodique descen-

dant symbolique du ténor sur *qui venit in nomine Domini.*

Dernière particularité très significative de cette messe de Noël : l'*Agnus Dei* est le mouvement le plus travaillé et le plus étendu de la partition : 160 mesures. La première partie, très retenue, se caractérise par l'intensité expressive des solos de soprano sur *miserere* suivis des répliques chorales aux modulations émouvantes. Même dans la seconde partie, le *dona nobis pacem*, dans laquelle le musicien revient au rythme pastoral de 3/8, l'écriture harmonique est singulièrement forte et originale, comme l'est la conclusion, *piano*, très recueillie, de l'ensemble de la partition, ce qui est absolument contraire à la tradition du genre : celle-ci importe moins au jeune musicien que la force expressive et le symbolisme, que l'adaptation fonctionnelle de sa messe à la prière eucharistique.

C'est pour le dimanche de la Trinité (juin 1773) que Mozart compose sa *Missa in honorem SS Trinitatis* KV 167, une « messe solennelle, parée de toute la magnificence de l'orchestre avec hautbois, quatre trompettes et timbales... Comment Mozart a-t-il réussi à faire bref ? C'est en renonçant à tous les soli, en condensant le *Gloria* et le *Credo* en mouvements symphoniques homogènes, en uniformisant différents passages par l'établissement de ce que nous appellerions volontiers des correspondances. Ainsi existe-t-il une correspondance entre l'*Et in unum Dominum* et le *Genitum non factum*, entre les mots *Et ascendit* et — par-delà une vaste courbe, enjambant le passage en *sol* majeur *Et in Spiritum* intercalé ici — les mots *Et expecto*. Il s'agit d'une messe essentiellement chorale, et la partie chorale incorporée à l'élément symphonique tient en effet de façon remarquable le milieu entre le style contra-

puntique et le style concertant. Le passage *Et vitam venturi saeculi* est le seul où Mozart se permet de développer en une fugue les splendeurs du contrepoint ; encore cette fugue, qui dépasse probablement les dimensions prescrites par Colloredo (le prince-archevêque), dût-elle provoquer le mécontentement et l'impatience de ce dernier » (A. Einstein, *Mozart*, p. 397-398). Et Einstein observe encore que le problème si particulier que représentait pour Mozart l'observation des règles liturgiques imposées de fait et l'incoercible nécessité d'une musique travaillée et expressive — problème qui, selon la propre expression de Mozart dans une de ses lettres, exigeait une « étude très particulière » — était résolu après cette messe en l'honneur de la Sainte-Trinité.

Ayant ainsi résolu le problème de la messe solennelle dans la problématique particulière de Salzbourg, Mozart revient l'année suivante à celui de la messe brève, puisqu'il compose à quelques semaines de distance les messes en *fa* KV 192/186 *f* (24 juin 1774) et en *ré* KV 194/186 *h* (8 août 1774). Les tendances s'affirment et se confirment : Mozart cherche la plus parfaite unité de structure à l'intérieur des contraintes qui lui sont imposées — heureuses contraintes au demeurant — puisqu'elles aboutissent à une pareille concentration ! — mais aussi à approfondir et à intensifier au maximum l'expression. C'est ainsi que le *Kyrie* de la messe en *fa* est une forme-sonate achevée, le premier thème confié à l'orchestre (qui prélude à l'entrée du chœur) et le second au soprano-solo (Christe). Le *Gloria* est en forme de rondo libre, entièrement bâti sur deux thèmes, lui aussi, qui reparaissent d'un bout à l'autre.

Le *Credo* de la messe en *fa* atteint une unité musi-

cale et une efficience liturgique surprenantes par un motif de quatre notes, répété douze fois comme un refrain (le « symbole des douze apôtres ! ») tout au long du mouvement sur le mot *credo*. Ce motif était déjà présenté dans le mouvement lent de sa première symphonie KV 16 (en *ut* mineur, tonalité de la mort chez Mozart !) et reviendra pour le finale de la symphonie *Jupiter* KV 551, comme il revient ici à la fin du *Credo* comme motif d'un fugato aussi bref qu'impressionnant sur *Et vitam venturi saeculi*, ce qui montre la précision et l'unité du langage musical de Mozart — et ce dès les œuvres de jeunesse. Cette fois Mozart n'insiste pas sur l'*Et incarnatus est* mais souligne la Passion par une séquence de contrepoint très « sévère ».

Le *Sanctus* et le *Benedictus* — ce qui est contraire aux traditions du genre — sont traités dans un style rigoureusement polyphonique. L'*Agnus Dei* très expressif débute en *ré* mineur et module de manière impressionnante jusqu'à ce qu'on revienne au mode majeur et à une atmosphère plus détendue sur le *dona* ; mais même dans cette dernière partie le style concertant napolitain ne domine pas entièrement sur la polyphonie pure. On peut se demander à l'écoute de cette composition si Mozart n'a pas cherché, ici, à spécifier le style de la musique religieuse, à l'opposer, même du point de vue de la technique pure, au style de la musique profane, tout comme il avait cherché dans l'offertoire *Benedictus sit Deus* à accentuer le caractère liturgique de sa partition par des citations de thèmes « grégoriens », d'ailleurs suscités par les paroles chantées.

La messe en *ré* KV 194/186 *h* semble d'abord accentuer encore ce caractère de concentration et de polyphonie, puisqu'elle renonce même au prélude instrumental et fait entrer le chœur sur l'attaque.

Pourtant on s'aperçoit vite que l'écriture est toute différente, homophone, au point qu'à quelques petites exceptions près, la déclamation du texte, particulièrement nette, se fait par des harmonies verticales. La littérature, surtout spécialisée, semble considérer cette démarche de Mozart comme une régression après la science de l'écriture dans la messe en *fa*, ce qui est pour le moins gratuit et consiste tout simplement à transposer dans le passé classique un idéal de la « pureté de la musique d'église » inventé par le romantisme et dont on a bien compris aujourd'hui tout ce qu'il a d'artificiel.

Cette messe brève en *ré* montre au contraire que Mozart ne croyait pas à un style musicalement spécifique pour la musique d'église ; il cherche à intégrer dans ses moyens d'expression toutes les possibilités de la musique. Le *Kyrie* revient au monothématisme et le *Gloria* présente une unité d'un autre genre en reprenant sur le *Cum Sancto Spiritu* son motif initial. Pour souligner plus fortement le sens de certains textes Mozart recourt fréquemment ici aux modulations en mineur. Cette fois il insiste sur le *descendit de caelis* par des répétitions, points d'orgue et changement de mouvement, ce qui met en valeur plus fortement l'*Et incarnatus est* du soprano-solo achevé par la basse.

Les trois parties du *Sanctus - Pleni sunt - Osanna* sont parfaitement unifiées et le début de cette page donne l'impression d'un fugato sur une « teneur grégorienne », alors que le *Benedictus*, confié au quatuor soliste, anticipe déjà l'atmosphère de l'ultime chef-d'œuvre, l'*Ave verum*, ce qui se comprend fort bien puisque à l'époque cette phrase était chantée après l'Elévation. L'*Agnus Dei*, qui débute en *si* mineur, est curieusement plus « sévère » et plus polyphonique que les autres parties de la messe,

même s'il maintient, lui aussi, la primauté de la parfaite diction des paroles et celle de l'intensité d'expression par l'écriture dans tous ses aspects. En fait les deux messes brèves de cet été 1774 présentent des caractères complémentaires qu'il est impossible à hiérarchiser et fort injuste de juger à l'aune d'esthétiques postérieures.

Il est probable que la messe suivante, « brève » encore (et même *brevissima*, comme le dit Einstein, en raison de son écriture), la messe KV 220/196 *b*, a été composée en janvier 1775 à Munich, lorsque Mozart s'y trouvait pour les représentations de sa *Finta Giardiniera*. Probable seulement, mais certainement pas pour Munich, car l'orchestration est exactement celle de la musique liturgique pour la cathédrale de Salzbourg et elle présente une sorte de réalisation paradigmatique des prescriptions et des goûts du prince ecclésiastique par sa concision homophone, l'absence de contrepoint et tout de même les trompettes et timbales souhaitées pour le caractère festif de la partition. Et c'est pour cela que l'on a raison d'y voir une commande de l'archevêque de Salzbourg, qui rappelait ainsi à son employé, occupé chez son voisin l'électeur de Bavière, qu'il était d'abord et exclusivement à son service.

En allemand on a qualifié cette messe de *Spatzenmesse (Messe des moineaux)* en raison des nombreux motifs des violons dans l'aigu, dès le *Kyrie* mais surtout dans la partie rapide du *Sanctus*. Ce pépiement effectivement caractéristique devrait plutôt être traduit par « messe des oiseaux » — et il y aurait d'ailleurs toute une étude à faire sur les oiseaux dans la musique de Mozart : ses dernières paroles ont été, d'après les témoins assurés, celle d'un air de Papageno : *Je suis l'oiseleur (Der Vogelfänger bin ich ja)*. Il est vrai aussi qu'il n'y a pas de messe

plus gaie que celle-ci dans le catalogue de Mozart ; depuis les théories romantiques sur la pureté de la musique d'église, sa gravité et sa grandeur congénitales, la gaieté a mauvaise presse dans les compositions liturgiques.

En l'entendant au cours de la grand-messe solennelle de l'Ascension un radieux dimanche de mai à l'église de la Hofburg à Vienne, on se dit pourtant que voilà une partition idéalement adaptée à traduire le climat spirituel du jour. Un examen attentif de la partition révèle la continuelle recherche d'unité du compositeur : cette fois il reprend pour l'*Agnus* terminal des éléments caractéristiques du *Kyrie* initial ; il fait de même avec ceux du *Pleni sunt* dans l'*Osanna* conclusif du *Sanctus*. On remarquera aussi l'unification formelle des séquences diverses du *Gloria* et du *Credo* par un motif instrumental obstiné ; davantage encore dans le *Credo* par le rythme *ostinato* qui reserre la structure du rondo de cette page. La concision singulière, l'obsession de l'unité musicale et la nécessité d'observer les règles de l'autorité princière n'empêchent pas Mozart de donner une intensité que l'on qualifierait volontiers de « mystique » aux passages essentiels à ses yeux : le *Qui tollis* du *Gloria* et surtout l'*Et incarnatus est.* Dans les séquences apparemment les plus simples et les plus populaires comme le *Benedictus* et l'*Agnus Dei* l'écriture harmonique est d'une science magistrale au service de l'expression : c'est dans cette *Messe des oiseaux* que Mozart a sans doute intégré pour la première fois totalement et la musique de son temps et son style personnel.

C'est au mois de mai 1776 que Mozart écrit la plus curieuse de ses « messes brèves » KV 262/246 *a*, la plus curieuse puisque l'ampleur inhabituelle de la mise en œuvre lui a valu l'appellation paradoxale

de missa longa. La conjugaison surprenante d'un travail contrapuntique particulièrement fouillé et d'un dramatisme exceptionnellement intense avait de tout temps suggéré des circonstances extérieures et pas seulement le désir purement artisanal du compositeur de varier ou de renouveler son écriture. Les études récentes semblent indiquer que cette messe a été écrite pour le sacre d'Ignaz von Spaur comme évêque titulaire de Chrysopole lorqu'il fut nommé coadjuteur de l'évêque de Brixen (Bressanone) dans le Tyrol du Sud. Il y a pourtant un problème non résolu : la partition comporte deux cors, instruments qui ne figuraient pas dans les effectifs de la cathédrale de Salzbourg où ce sacre eut lieu le 17 novembre 1778.

Dès le *Kyrie* deux thèmes sont développés en un double contrepoint magistral ; dans l'*Agnus Dei* ce sera le même procédé, avec à la fin les thèmes dans leur forme augmentée. A l'opposé l'*Et in Spiritum Sanctum* est introduit par une importante ritournelle instrumentale, comme s'il s'agissait d'une aria dans le style de la cantate napolitaine ; ce n'est pas une aria mais un thème de lied presque populaire qui suit. Des deux fugues, c'est surtout celle du *Credo* qui est impressionnante, aussi bien par la qualité de son thème que par l'élaboration exemplaire. Dans son grand ouvrage sur Mozart H. Abert avait déjà souligné que le *Qui tollis* du *Gloria* de cette messe est une des inventions les plus géniales du compositeur. « Il commence avec une sévérité toute liturgique, avec un motif d'orchestre fortement rythmé ; dès la troisième mesure, c'est comme un frisson d'effroi, *piano*, qui traverse le chœur et dans les mesures 6-7 c'est un véritable cri de désespoir débouchant sur un point d'orgue, puis c'est la suite de sanglots désespérés du *miserere.* Et la

ligne de la basse faite d'enharmonies continuelles descend par une suite d'accords chromatiques du *sol* au *si*. Et la même chose se reproduit trois fois, ce qui est à la fois profondément émouvant par son caractère dramatique et typiquement mozartien. »

Les séquences du texte du *Crucifixus* et l'*Agnus Dei* ont une intensité dramatique au moins comparable. Pourtant le musicien ne va jamais jusqu'à l'expression scénique du drame, alors qu'il y est maintenant parvenu dans les partitions lyriques ; il se préoccupe de demeurer à la portée de tous ceux qui écouteront ses messes ; il y applique l'idéal qu'il énoncera plus tard à propos d'œuvres instrumentales destinées au concert : « plaire » — c'est-à-dire être compréhensible ! — « à tous, mais en même temps faire une œuvre aussi savante que seuls les connaisseurs puissent se rendre compte de la qualité de l'écriture ». Au-delà de ces considérations qu'on dirait de métier, Mozart est préoccupé d'écrire une musique profondément humaine.

A la fin de la même année Mozart écrit encore deux messes « brèves » : en novembre 1776, c'est la messe KV 257 dite *du Credo* ; la deuxième en décembre 1776, c'est la messe KV 258. L'approfondissement des convictions stylistiques, la maîtrise du métier de compositeur, l'orientation nette vers la musique la plus contemporaine dans la messe KV 257 offrent un témoignage impressionnant du processus de maturation du compositeur. On a pu parler à ce propos d'une véritable révolution dans sa conception du « style d'église ». Il est évident que Mozart ne pense plus que l'utilisation d'un contrepoint savant puisse être, par lui-même, une spécification stylistique de la musique destinée au culte. Il ne renonce pas pour autant aux ressources de la polyphonie, mais celle-ci commence à devenir avant

tout un moyen d'expression, d'intensité, ce qui — pendant l'évolution ultérieure du musicien — sera un de ses apports essentiels à l'évolution de la musique religieuse. Les séquences plus simples, plus verticales, homophones, se rapprochent du *lied* (n'oublions pas que ce terme désigne aussi, en allemand, le cantique le choral de la tradition réformée) et augmentent encore leur efficacité par ce processus. Par-dessus tout le compositeur recherche maintenant, non plus pour satisfaire les exigences du prince, mais pour réaliser un idéal fonctionnel dont il a pris parfaitement conscience, la concision et la brièveté, c'est-à-dire en fait la plus grande richesse de signification dans l'espace musical le plus restreint.

L'importance du pas franchi par Mozart dans cette messe est sans doute plus perceptible encore si l'on observe que ce que nous venons d'écrire pourrait caractériser la musique d'église de Schubert. La maîtrise technique est frappante dans le *Gloria* de cette messe dont la partie A du début revient sur le *Quoniam* dans une forme élargie ; entre ces deux sections ce sont les épisodes du *Domine Deus* (soli et chœur) à la dominante supérieure et *Qui tollis* (chœur) à la dominante inférieure, signalés chacun par un motif instrumental propre ; dans le *Qui tollis* il est dans sa forme originale à la basse et sous forme de trille dans les violons ; dans la reprise finale ce motif revient de manière à la fois poétique et symbolique sur le chant, *piano*, des mots *Jesu Christe.*

Le libre rondo du *Credo* est souligné par la répétition du mot *credo* tout au long de cette partie de la messe KV 257, qui lui a valu son surnom ; ce n'est sûrement pas un hasard si le motif si expressif en quatre notes du *Credo* de la messe KV 192 revient

dans le *Sanctus* de cette messe. On relève la façon dont Mozart unifie ici la séquence pour lui centrale de l'*Et incarnatus est* en utilisant les mêmes procédés dynamiques et chromatiques sur *et homo factus est* et *et sepultus est* — ce qui a également valeur de symbolisme théologique. L'*Agnus Dei* tranche avec l'allure habituelle de ce mouvement par la manière dont le compositeur anticipe ici le motif confiant et joyeux du *dona nobis* sur les deux premières invocations. Cette œuvre KV 257 a été composée pour la première messe de Friedrich Franz Joseph von Spaur, ce qui explique le qualificatif que lui donne Léopold Mozart dans sa lettre du 21 mai 1778, *Messe de Spaur*.

En décembre 1776, un mois après la messe pour le futur doyen de la cathédrale de Salzbourg, Mozart compose la messe KV 258. Dans cette partition Mozart poursuit le mouvement d'unification et de concentration observé dans les messes antérieures, au point, par exemple de renoncer au traditionnel changement de tempo dans l'*Agnus*. Mais d'autre part il paraît avoir cherché ici une intégration dans sa nouvelle conception musicale des éléments du style traditionnel sévère réputé ecclésiastique, ce dont témoignent par exemple un début de *fugato* dans le *Gloria* et plusieurs séquences nettement polyphoniques, comme aussi la primauté des voix et une partie instrumentale nettement en retrait par rapport à celles-ci. Malgré la manière toujours renouvelée dont le musicien souligne les passages les plus importants et les plus expressifs à ses yeux, c'est l'unité symphonique qui est le caractère dominant de la partition dont le *Benedictus* a des proportions nettement plus importantes que les autres mouvements, peut-être pour permettre au jeune prêtre d'avoir des instants de recueille-

ment supplémentaires après l'événement de sa première consécration. La variété des moyens d'expression assimilés apparaît aussi dans la descente par degrés mineurs du *Qui tollis* ou dans la cadence conclusive lydienne de l'*Agnus*.

En ce même mois de décembre 1776 Mozart compose une autre messe brève KV 259 surnommée « messe du Solo d'orgue », qui semble avoir été fort mal comprise par certains commentateurs. A. Einstein est l'un des rares qui estime que cette partition est « pleine de beautés » ; il suffit pourtant d'examiner d'une manière un peu attentive cette messe pour s'apercevoir que le musicien fait montre ici des mêmes qualités que l'on a soulignées dans les deux messes précédentes. Il est probable que c'est le caractère général de l'œuvre, joyeux et populaire, qui a dérouté les commentateurs — comme ce fut le cas pour la messe en *sol* KV 140. Ce caractère est plus accusé encore en raison de l'important solo d'orgue concertant du *Benedictus*, pour lequel Mozart indique très clairement *allegro vivace* : ce qui donne à cette page un caractère presque plus « profane » encore que celui des *sonate all'epistola* dont nous parlerons plus loin — du moins aux yeux des « Céciliens » impénitents. L'explication de cette allure inhabituelle paraît cependant fort simple : ici encore il s'agit d'une messe de Noël, fête liturgique populaire et familiale entre toutes, surtout dans cette région de Salzbourg qui vit naître un peu plus tard le célèbre *Stille Nacht, heilige Nacht*.

La période de la musique d'église destinée à Salzbourg s'achève avec la messe en *si* bémol majeur KV 275, composée à la fin de l'été ou au début de l'automne de l'année suivante, 1777, juste avant le départ du grand voyage qui devait durer trois

ans et changer la vie de Mozart (mort de sa mère, rencontre de la famille Weber). Il est possible que cette partition n'ait été créée que le 21 décembre, après le départ de Mozart (lettre de Léopold Mozart datée du 22 décembre). A. Einstein y voit « une messe votive, promise et écrite par Mozart pour l'heureuse issue de son grand voyage » et ce serait effectivement bien dans son caractère. « Aussi bien (poursuit Einstein), s'il nous est permis de lui donner également un nom, c'est celui de *messe votive*, ou mieux encore, de *messe mariale* que nous proposerions. Elle est intime, l'appareil orchestral en est si discret, si lyrique, qu'elle a un caractère presque privé, où la différence entre le sacré et le profane disparaît. En même temps elle a ce ton populaire propre à l'Allemagne du Sud et l'on comprend qu'aucune des autres messes de Mozart ne se rencontre, sous forme de copies anciennes, sur autant de lutrins d'Allemagne et d'Autriche. »

Cette messe en *si* bémol a fixé l'idéal de la messe brève aux yeux de Mozart, non pas parce que c'est la dernière qu'il a écrite au sens rigoureux de ce type de messe, mais parce qu'il y atteint une parfaite unité de ton et de style et une intensité d'expression d'autant plus caractéristique qu'elle est concentrée dans la brièveté de cette partition. Souvent on déplore qu'elle soit si simple, qu'il n'y ait aucun élément du style sévère (le *fugato* au début du *Sanctus* n'en est certainement pas un). Il faut observer au contraire dans cette messe les raffinements harmoniques au service de l'expression, dans l'étonnant *Agnus Dei* par exemple ; d'ailleurs les analystes devraient admirer la perfection du contrepoint entre les voix et les instruments dans ce mouvement.

L'idéal de la messe brève aux yeux de Mozart est

réalisé dans cette messe parce que le langage musical le plus rigoureusement neuf pour l'époque s'adapte parfaitement et à l'expression du texte du missel et à la fonction liturgique à laquelle son créateur le destine. Ce qui est neuf et propre à Mozart, c'est que cette adaptation fonctionnelle n'est pas obtenue par le recours à un système de références extérieures, mais par la vérité et la perfection en soi des moyens d'expression sonores mis en œuvre, tout comme la vérité dramatique des grands chefs-d'œuvre lyriques sera obtenue plus tard par une démarche du même ordre.

II. — Les litanies

Au XVIII^e siècle des offices paraliturgiques, qui avaient lieu le soir et pendant lesquels on chantait des litanies, ont connu une grande faveur populaire ; ils groupaient souvent des associations pieuses ou des confréries. Mozart a composé deux fois chacune des deux litanies les plus utilisées : les *Litaniae Lauretanae*, diffusées à partir du sanctuaire marial de Lorette, en dessous d'Assise, et les *Litaniae de Venerabili Altaris Sacramento*, qui se chantaient souvent *coram exposito*, devant l'ostensoir entouré de luminaires, avant la bénédiction ; curieusement le texte de ces deux dernières n'est pas identique. Comme il s'agit de paraliturgie, de dévotion privée, le musicien était ici beaucoup plus libre à l'égard de l'autorité que dans les messes ; on voit d'ailleurs par l'orchestration que ces litanies n'ont pas été écrites pour la cathédrale.

La progression du créateur, l'épanouissement de sa personnalité originale, est plus frappante encore dans ces litanies que dans les messes. La première litanie de Lorette, KV 109/74 *a* en *si* bémol majeur, a été composée au mois de mai 1771, sans aucun doute pour des offices vespéraux du mois de Marie. L'œuvre a la joyeuse intimité correspondant à un autel de la Vierge tout couvert des premières fleurs du printemps. Elle est structurée symphoniquement

en cinq mouvements, essentiellement homophone et chorale, mais offrant aussi des mouvements *arioso* en forme de chant alterné. Malgré ce caractère simple et populaire de l'ensemble, Mozart écrit une poignante conclusion en *si* bémol mineur pour l'invocation de l'*Agnus Dei* et Einstein ne peut s'empêcher d'écrire : « Comme elle est belle ! », car ce qui frappe dans ces litanies de Lorette, c'est le rayonnement naturel et juvénile de la plus pure beauté musicale.

Un an plus tard, en mars 1772, c'est la composition des premières litanies en l'honneur du Saint-Sacrement KV 125, dans la même tonalité de *si* bémol majeur. Le jeune maître a suivi audiblement un modèle de son père, mais il écrit une partition combien plus expressive que celle de Léopold. Cette nouvelle composition frappe par un caractère beaucoup plus grave (et musicalement plus « sérieux » ou « sévère ») qui ne s'explique pas seulement par le texte, mais peut-être encore par la destination à la veillée eucharistique devant l'autel du reposoir le soir et la nuit du Jeudi saint. On y trouve par exemple la tradition de la fugue sur l'*Agnus Dei* final. On observe aussi le souci du musicien d'intégrer au maximum l'équilibre des structures conquis dans les œuvres instrumentales : le *Kyrie* se présente comme un mouvement de symphonie ou même comme celui d'un concerto avec son adagio intercalé avant l'entrée du chœur. S'il y a quelques pages un peu extérieures, comme les vocalises du ténor dans *Panis omnipotens* ou la virtuosité presque intellectuelle du contrepoint brillant dans le *Pignus futurae gloriae*, on remarque bien davantage les nombreuses séquences d'une rare intensité expressive : le *Verbum caro factum* est traité aussi admirablement que dans le verset *Et incarnatus est* des

messes de la même époque ; le *Viaticum* implorant évoque de façon poignante l'ultime combat de la mort, la manière dont sont traduits les mots *Tremendum* ou *miserere* et plus que tout peut-être les quatorze mesures en *si* bémol mineur du *Pignus-Viaticum.*

En avril ou mai 1774 Mozart compose une nouvelle partition sur les invocations à Notre-Dame-de-Lorette KV 195/186 *d*, en *ré* majeur. Malgré le souci évident du musicien de varier le caractère des cinq sections par des contrastes d'écriture pour échapper à la monotonie des réponses répétées du texte, ces litanies attestent son souci d'intégration des formes instrumentales. C'est ainsi que le *Kyrie* et le *Sancta Maria* sont des formes-sonates ; si ce dernier mouvement a le rapport d'un mouvement lent de symphonie avec l'allegro initial, le *Salus infirmorum*, véritable mouvement de concerto sur le plan de la structure, est d'un caractère mineur très expressif dérivé du texte. Et l'*Agnus Dei* est « un des adagios les plus supra-terrestres que Mozart ait jamais écrits » de l'avis d'Einstein, qui ajoute : « Si ce morceau, avec ses accents qui s'évanouissent doucement dans un nimbe vespéral, possède une telle puissance d'envoûtement, c'est précisément parce qu'il est une prière qui nous comble de béatitude. »

Deux ans après ces litanies de Lorette, qui cherchent à opérer une synthèse entre le style symphonique et concertant, Mozart compose en mars 1776 les litanies au Saint-Sacrement en *mi* bémol majeur KV 243, de proportions nettement plus importantes que les trois partitions précédentes. Par l'association en une unité supérieure des deux pôles de la musique d'église (association qui laisse deviner déjà la grande messe en *ut* mineur KV 427), le

contrepoint sévère et le style concertant le plus lyrique, le plus contemporain et le plus expressif, Mozart offre ici un de ses chefs-d'œuvre. Depuis la magistrale double fugue du *Pignus futurae gloriae* — dans le *Viaticum* on retrouve le *cantus firmus* du *Pange lingua* — jusqu'aux dramatiques explosions du *Tremendum* ou de l'*Agnus Dei*, c'est une méditation musicale d'une extraordinaire densité sur toutes les suggestions du texte chanté ; une des preuves les plus éclatantes de cet approfondissement est fournie par le retour du thème du *Panis vivus*, quinze ans plus tard, dans le *Requiem* inachevé. Œuvre éminemment personnelle et originale aussi dont certaines séquences, tel le *miserere nobis*, ne surprendraient pas dans une partition née un siècle plus tard.

Nulle part, en dehors des plus beaux *Et incarnatus est* de ses messes, on ne retrouve une traduction aussi profonde, aussi idéale, du mystère d'amour de l'Incarnation, centre de la foi de Mozart, dont le pain eucharistique est le lieu concret : ces *Litaniae de Venerabili A.S.* KV 243 devraient être parmi les partitions les plus souvent interprétées de la musique religieuse de Mozart.

III. — Les autres compositions salzbourgeoises

En dehors des vêpres, que nous traiterons séparément à propos des deux œuvres maîtressse de la maturité, ainsi que de la musique d'orgue, les années de Salzbourg ont vu naître une série d'œuvres vocales de moindres dimensions. Il faudra dorénavant supprimer dans le catalogue de Mozart une série de pages dont l'authenticité est plus que douteuse : le motet pour soprano et orchestre *Ergo interest / Quaere superna* KV 143/73 *a*, l'Introït pour chœur et orgue *Cibavit eos* KV 44/73 *u*, le psaume pour chœur et orchestre *Memento Domine David* KV 93 *a* / Anh. 22 et le psaume à quatre sans accompa-

gnement *In te Domine speravi* KV 166 *h* / Anh. 23 et l'hymne *Justum deduxit Dominus* KV 326/93 *d*, qui figurent encore dans la dernière édition du catalogue Koechel.

Sur les treize partitions à retenir, près de la moitié se situent entre 1769 et 1771 ; elles ont été écrites en moins de deux ans ; une partie de ces œuvres relèvent sans aucun doute du travail d'étude du jeune musicien : ce sont plutôt des témoignages de ses recherches que des œuvres comparables aux messes et aux litanies. Les œuvres écrites de 1772 à 1779 sont plus importantes, au point que le catalogue Koechel situe l'une d'entre elles en 1779, sans que cette datation soit parfaitement justifiée : les développements récents de la musicologie admettent de moins en moins les critères de style pour la situation chronologique d'une œuvre et ne recourent qu'aux preuves d'ordre purement documentaire considérées comme irréfutables parce qu'elles sont étrangères aux appréciations subjectives. Six des treize partitions de cette époque sont écrites sur des textes liturgiques ou paraliturgiques de la dévotion mariale : on retrouve ici l'importance centrale, dans l'œuvre religieuse de Mozart, de l'*Incarnation*.

Le *Te Deum* KV 141/66 *b* a été daté avec beaucoup de vraisemblance de la fin de 1769 ; il est donc tout proche de la composition de la partition pour la première messe du P. Dominique Hagenauer KV 66. On a été fort intrigué par la découverte de ce que cette partition imite, presque mesure par mesure, une œuvre de Michel Haydn composée une décennie plus tôt à Grosswardein en Hongrie ; des recherches récentes ont permis d'établir, grâce aux parties autographes de Wolfgang et aux corrections de Léopold, qu'il s'agit bien d'une œuvre originale et d'ailleurs la comparaison entre le modèle

et la composition de Mozart fait apparaître une fois de plus la précoce supériorité de ce dernier. Le schéma de l'œuvre était assez répandu : un plan symphonique de deux allegros (le second à trois temps par opposition au premier qui est à quatre) séparés par un bref adagio sur *Te ergo quaesumus* et une fugue finale sur *In te Domine speravi.* L'accompagnement par l'appareil caractéristique de la musique liturgique de la cathédrale de Salzbourg : deux violons, basse et trois trombones pour doubler les trois voix inférieures, semble indiquer que ce *Te Deum* a été destiné aux offices de la cathédrale. La déclamation rapide, homophone, est pourtant très bien adaptée à la prosodie et au sens du texte de l'hymne ambrosien ; la double fugue finale est un travail qui ne manque pas de grandeur.

Le *Miserere* pour trois voix avec accompagnement d'orgue KV 85/73 *s* est attesté par une partition autographe indiscutable *del Sign. Cavaliere, etc.* ; il a sans doute été écrit à Bologne sur instigation du Padre G. B. Martini ; d'ailleurs les derniers versets composés ne sont pas de l'écriture de Mozart et pourraient bien avoir été ajoutés par le franciscain de Bologne. C'est un exercice dans le style sévère et contrapuntique « ancien » *(stile antico)* ne retenant que les versets impairs du psaume 50, les autres devant être chantés en grégorien. Exercice malgré tout révélateur : la qualité expressive de cette polyphonie est si évidente qu'on a cru longtemps qu'il s'agissait d'une copie faite par Mozart d'un maître italien de la génération précédente.

L'antienne *Quaerite primum regnum Dei* KV 86/73 *v*, célèbre dans la littérature mozartienne parce que ce travail en *stile osservato* (comme on disait à Bologne, c'est-à-dire en contrepoint très rigoureux) a été réalisé par le musicien de 14 ans « en loge »

le 9 octobre 1770 en vue de son admission dans l'illustre compagnie de l'Académie philharmonique de la ville. On ne sait pas assez que ce qui valut à Mozart son entrée effective dans l'Académie, ce ne fut pas son travail réalisé en « moins d'une heure » (selon le compte rendu officiel), mais... la correction de celui-ci, par le P. Martini, substituée à l'original : l'oracle musical de l'Académie ayant jugé la composition de Wolfgang trop originale pour être admise par le jury — qui considéra effectivement la correction du P. Martini comme un travail « suffisant » du jeune musicien salzbourgeois... En fait ni l'original du jeune Mozart, ni la version corrigée du P. Martini ne constituent une œuvre vraiment importante : on sent l'exercice de style écrit sous la contrainte pour faire plaisir à la fois au franciscain très admiré et à son propre père, qui tenait beaucoup à l'entrée de Wolfgang dans l'*Academia filarmonica*, surtout si on veut bien la comparer aux partitions écrites à la même époque, à la symphonie KV 74 ou l'admirable *Mitridate, Re di Ponto* KV 87. Il faudrait donc parler avec beaucoup plus de réserve de ce travail en loge à Bologne généralement présenté comme une performance singulière par la littérature.

L'antienne mariale pour le temps de Pâques, *Regina caeli*, soigneusement datée par Mozart du mois de mai 1771 à Salzbourg, KV 108/74 *d*, est d'une tout autre veine et on est surpris de voir A. Einstein ne la considérer que comme « une symphonie italienne avec des parties vocales ». C'est au contraire une œuvre importante et que son orchestration fort riche ne semble pas avoir destinée à la cathédrale : les quatre voix sont accompagnées par l'orchestre à cordes complet (avec altos), deux hautbois, deux cors, deux trompettes, timbales et

orgue. L'œuvre est en quatre mouvements : un grand chœur, *allegro*, pour le premier vers de l'antienne, une aria pour soprano-solo et chœur avec deux flûtes et cordes sur les deux versets suivants *(tempo moderato)*, une autre aria pour soprano-solo avec les seules cordes sur *ora pro nobis Deum (Adagio un poco andante)* et un grand chœur jubilant avec un solo de soprano, *allegro*, sur le dernier *alleluia* (qui compte à lui seul 178 mesures). L'invention mélodique, le traitement concertant des parties vocales et l'élaboration de l'accompagnement d'orchestre sont aussi bien venus que l'expression profonde du sens, notamment dans l'aria pour soprano et cordes précédant le chœur final — et d'ailleurs Mozart compose dans le même mois ses premières litanies pour Notre-Dame-de-Lorette KV 109.

Qui seront suivies d'une autre partition liturgique, l'offertoire pour la fête de Saint-Jean-Baptiste *Inter natos mulierum* KV 72/74*f*, une œuvre dont l'accompagnement instrumental est à nouveau celui de la cathédrale (cordes sans altos, trombones pour soutenir les voix inférieures). Les intentions du jeune maître s'affirment très nettement dans le domaine de la musique liturgique, qui doit être essentiellement signifiante pour les fidèles. D'abord il insiste sur le *non* du texte, affirmation principale du texte chanté : Il n'y a pas de plus grand... Il souligne plusieurs fois, par des modulations très expressives et des chromatismes surprenants l'*Ecce Agnus Dei* (triple présentation de ce texte, de plus en plus intense), enfin il utilise pour les mots *Joanne Baptista* un motif sautillant d'une chanson populaire de la région *Mein Hanserl, liebes Hanserl (Mon Jeannot, mon Jeannot chéri)* et ce dans le but de rappeler le verset de l'évangile de Luc parlant de l'enfant « qui tressaillit dans son sein »

lors de la visite de Marie à Elisabeth. Par rapport aux compositions antérieures sur des textes du « propre » liturgique on peut relever aussi l'importance accrue des instruments, notamment dans la ritournelle initiale, véritable prélude ou ouverture de la partition. C'est évidemment un ouvrage beaucoup trop mûr et élaboré pour accréditer l'anecdote de Schafhäutl à l'abbaye bénédictine de Seeon.

La composition de la même antienne *Regina caeli* un an plus tard, au mois de mai encore (KV 127), suit le même plan que le premier ; s'il renonce aux trompettes et aux timbales, Mozart garde l'orchestre à cordes avec altos divisés, ainsi que les hautbois et les cors (dans le second mouvement des flûtes remplacent les hautbois). La partie de soprano-solo est traitée de manière plus virtuose encore et l'on sait par une lettre de son père (12 avril 1778) qu'elle s'explique par sa destination précise à la femme de Michel Haydn, une très grande soprano, qui tenait les parties les plus importantes de son registre dans la résidence princière. En comparaison du premier *Regina caeli*, celui-ci montre un souci beaucoup plus évident de perfection orchestrale et d'écriture réellement polyphonique pour les chœurs ; il est probable que Michel Haydn a permis à son jeune ami de travailler plusieurs de ses œuvres et de profiter ainsi de son expérience dans l'écriture à la fois contrapuntique et concertante pour les voix ; c'est encore l'*ora pro nobis* qui constitue le centre de gravité expressif de la partition.

Deux compositions sur le motet pour la bénédiction du Saint-Sacrement, les *Tantum ergo* KV 142 et 197, avaient été renvoyées par A. Einstein dans le supplément des œuvres faussement attribuées au catalogue de Mozart. Les recherches faites en vue

de la nouvelle édition critique de ses œuvres *(NMA)* ont fourni récemment des sources manuscrites qui établissent leur authenticité de façon indiscutable et permettent de les situer à la même époque que le *Regina caeli* KV 127, c'est-à-dire au printemps 1772 ; il faudrait sans doute les classer sous KV 127 *a* et 127 *b*. L'orchestre très fourni (cordes avec altos, trompettes et timbales) fait songer à des compositions destinées aux bénédictions dans les églises de « station » au moment de la procession solennelle de la Fête-Dieu, ce que confirme aussi le caractère simple et populaire de ces œuvres. Le *Tantum ergo* KV 142 en *si* bémol majeur fait appel à un soprano-solo en plus du chœur, alors que celui en *ré* majeur KV 197 est destiné au seul chœur. Contrairement aux affirmations d'une grande partie de la littérature, ce ne sont absolument pas des partitions indignes de Mozart ; on remarque au contraire comment l'apparente simplicité est obtenue ici par un travail d'une rare qualité.

La découverte récente de nouvelles sources manuscrites pour le motet marial *Sub tuum praesidium* KV 198 a confirmé l'authenticité de cette composition. Il s'agit du texte de l'antienne pour le *Nunc dimittis* dans le « petit office » de la Vierge Marie, mais il servait aussi d'antienne finale et de motet libre, par exemple au moment de l'offertoire. La parenté évidente des motifs musicaux avec ceux de la messe brève KV 192/186 *f* devrait situer ce motet au début de l'été 1774 (et le classement KV devrait sans doute être KV 186 *g*). Ce motet accompagné par l'orchestre à cordes (avec altos) et orgue n'était pas destiné à un sopraniste et un ténor, comme le pensait Einstein, mais à deux sopranos, comme le précisent les sources manuscrites. Par ailleurs le caractère proche du cantique et le registre

très sage des voix confirment ces indications. C'est une très belle page, d'une expression particulièrement intense et respirant cette douceur et sérénité, qu'Einstein avait qualifiée de « supra-terrestre » à propos d'autres œuvres mariales de Mozart.

Un autographe soigneusement daté de *Salisburgo 1776* précise que le motet *Venite populi* KV 260/248 *a* est un offertoire *de Venerabili, etc.*, c'est-à-dire pour la liturgie du Saint-Sacrement. Pourtant le texte n'est pas liturgique ; son auteur anonyme devait être un bon connaisseur de l'Ecriture à laquelle il se réfère. La particularité de ce motet est d'avoir été conçu pour deux chœurs à quatre voix qui se répondent en un contrepoint très vif à la manière des *cori spezzati* vénitiens. Il est peu probable que Mozart ait pu entendre ou connu des compositions de G. Gabrieli ou G. Croce ; par contre, il devait fort bien connaître les compositions pour double chœur de son ami Michel Haydn. Les parties de cordes ne sont nullement *ad libitum*, comme on peut le lire dans le KV, et la partition comporte également les trois trombones habituels. Entre le premier *allegro* et sa reprise abrégée à la fin, on trouve 18 mesures d'*adagio* très expressives sur le texte contemplatif *O sors cunctis beatior.* Comme dans la *missa longa* KV 262, composée vers la même époque, Mozart s'efforce ici d'unir la tradition contrapuntique du style d'église « sévère » (dont il allège pourtant le caractère trop rigoureux à ses yeux) à une homophonie très contemporaine caractérisée par des modulations dramatiques. Brahms a apprécié cette page qu'il a présentée lui-même au public viennois dans l'un de ses concerts (8 décembre 1872).

A. Einstein pense que l'offertoire *de Beata Virgine Maria* pour soprano, alto et ténor solistes, chœur

à quatre voix, cordes (sans altos) et basse *Alma Dei Creatoris* KV 277/272 *a*, se rattache à la messe brève KV 275 : « Il s'y rattache à coup sûr par le style ; la distribution est la même ; soli et tutti de caractère très lyrique se déroulant suivant une homophonie presque absolue, avec la simplicité et le sentiment profond qui caractérisent la messe elle-même », rappelant d'ailleurs qu'il ne faut pas se méprendre sur cette simplicité : « Mozart reste Mozart, même lorsqu'il se penche vers le peuple. » Ici encore le texte n'est pas liturgique, mais rimé librement à partir de sources scripturaires.

C'est encore le cas d'une autre composition mariale datée du 9 septembre 1777, le graduel pour une fête de la Vierge Marie *Sancta Maria* KV 273. C'est un chef-d'œuvre, et un chef-d'œuvre très personnel : ce texte est une véritable consécration à Notre-Dame et une prière particulièrement intense pour obtenir sa protection dans la vie et dans la mort. B. Paumgartner (suivi par les meilleurs mozartiens) estime qu'il s'agit d'une adresse personnelle du musicien au lendemain de la fête de la Nativité de Notre-Dame et à la veille du grand voyage. L'œuvre n'a certainement pas été destinée à la cathédrale puisque l'orchestre à cordes comprend des altos ; peut-être à Maria-Plain où l'on célébrait toutes les fêtes mariales avec beaucoup de musique ?

Le processus de maturation, la conquête d'un style rigoureusement contemporain et personnel, que nous avons esquissés à propos des messes salzbourgeoises, sont maintenant achevés, et le qualificatif de chef-d'œuvre est parfaitement adapté à ce motet dont on mesurera toute l'importance en relevant que sur les mots *in mortis discrimine defende* on rencontre déjà les harmonies inoubliables d'*in mortis examine* dans l'*Ave verum* KV 618. Une fois de plus nous

constatons la parfaite unité et la précision du langage musical de Mozart ; mais c'est surtout une page d'une valeur comparable. Dans ce *Sancta Maria* rien ne subsiste des problèmes de style qui ont préoccupé Mozart pendant toutes les années d'apprentissage : l'évidence du naturel s'impose. Si le graduel marial n'atteint pas les sommets absolus de l'*Ave verum*, c'est simplement parce qu'en automne 1777 Mozart est dans toute l'ardeur de ses 21 ans et qu'il prie pour lui-même, alors que dans le motet eucharistique de juin 1791 il médite sur le mystère de la Passion et de la transsubstantiation et que sa vie touche au seuil de l'éternité.

En l'absence de sources autographes le *Regina caeli* KV 276/321 *b* pose quelques problèmes de datation. Depuis l'édition du KV faite par Einstein on pense habituellement dans la littérature que cette œuvre se situe en 1779, à proximité des vêpres du dimanche KV 321, mais ce raisonnement d'ordre stylistique n'est pas absolument convaincant et il y a trop d'exceptions à ce type d'argument dans l'œuvre de Mozart pour qu'on l'accepte. Il ne nous semble pas que ce motet avec grand orchestre (deux hautbois, deux trompettes, timbales, cordes sans altos et orgue), d'une festivité un peu décorative et extérieure, puisse être considéré comme ayant la mûre perfection des vêpres du dimanche. C'est plutôt une reprise de la tradition mozartienne du *Regina caeli*, avec seulement une importance plus grande de l'écriture chorale et de l'unité symphonique ; il est évident que le *Sancta Maria* est d'une tout autre veine et on situerait volontiers le *Regina caeli* avant celui-ci.

Chapitre III

LES GRANDS VOYAGES

Mozart a passé un tiers de sa vie à voyager ; le fait est musicalement capital et il faut en tenir compte en étudiant sa musique religieuse. Car si les musiques destinées aux églises salzbourgeoises devaient tenir compte des traditions locales et des prescriptions de fait du prince-archevêque, les conditions de ses compositions pour l'étranger sont fort différentes. Si les dimensions de ce travail le permettaient, il faudrait montrer les influences reçues par Mozart au cours de ses voyages mais aussi l'influence exercée par ses propres œuvres.

I. — Un oratorio pour Padoue ?

Parmi les rares problèmes non résolus par les études mozartiennes il faut citer les origines et l'histoire de son seul oratorio, *La Betulia liberata* KV 118. Le seul oratorio, puisque *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* est plutôt un *singspiel* spirituel sur une « moralité » allégorique et que *Davidde Penitente* est un arrangement de la grande messe solennelle en *ut* mineur. Les quelques données certaines sont que l'œuvre a été commandée à Mozart par un aristocrate de Padoue, le prince Giuseppe Ximenes d'Aragon et que la partition était achevée avant le

départ des Mozart pour l'Italie (13 août 1771). Le début du travail se situe donc vers Pâques (au plus tôt) et l'on peut remarquer en effet que les compositions religieuses sont particulièrement nombreuses pendant les quatre mois qui suivent ; c'est aussi à ce moment-là que Mozart se fait, évidemment dans un but d'étude, des copies d'œuvres de J. E. Eberlin et de C. G. Reutter.

De Salzbourg Mozart partit donc pour l'Italie ; il devait y écrire l'opéra destiné au mariage de l'archiduc d'Autriche, gouverneur de Lombardie, *Ascanio in Alba* sur un livret de l'abbé Parini. Les lettres datées d'Italie pendant cette seconde moitié de l'année 1771 sont particulièrement nombreuses : on n'y mentionne jamais la *Betulia*. A Milan les occasions ne manquaient pourtant pas de présenter un oratorio devant un public de connaisseurs ; la musique concertante pour l'église y était très en honneur et la plupart des familles aristocratiques de la capitale lombarde entretenaient dans leurs palais des orchestres pour l'organisation de leurs « académies ». Si donc une circonstance quelconque avait empêché la création de la *Betulia* à Padoue, on se demande avec d'autant plus d'insistance pourquoi le si actif Léopold Mozart n'a pas cherché à faire briller son fils dans le domaine de cette musique d'église si appréciée à Milan, surtout si l'on songe que cet oratorio était un chef-d'œuvre authentique en un domaine où la concurrence de ses collègues les plus célèbres était beaucoup moins évidente que dans celui de l'opéra.

L'oratorio du garçon de 15 ans est écrit sur un livret bien connu, d'une beauté littéraire au demeurant certaine, du poète romain Métastase, qui habitait Vienne depuis 1730 et travaillait pour la cour comme *poeta cesare*. Métastase alliait des dons litté-

raires exceptionnels à un sens très rare des problèmes spécifiques posés par le livret musical : en travaillant à Naples il avait suffisamment approfondi ses connaissances musicales pour ne jamais cesser de penser à la musique en écrivant. Dès 1764/1765 Wolfgang avait vu à Covent Garden l'*Artaserse* de Métastase, et au mois de février de l'année précédente (1770) le comte Firmian lui avait fait cadeau des neuf volumes de la précieuse édition turinaise de l'œuvre du poète ; peu après Wolfgang avait composé cinq arias d'après ces textes.

Vingt-sept musiciens du XVIII^e siècle ont utilisé cet excellent livret de la *Betulia* ; seul le grand Hasse, l'un des maîtres de l'oratorio, ne l'a pas composé, ce même Hasse qui était le concurrent de Mozart pour le mariage princier de Milan, puisqu'il écrivit pour cette fête son *Ruggiero*. Léopold Mozart le savait déjà au moment de la commande de l'oratorio ; on peut supposer que c'est la raison pour laquelle il fit proposer la *Betulia*. A. Einstein condamne ce livret : il remarque que Haendel aurait sans doute souri dédaigneusement de cette *Betulia*, même si son auteur n'avait pas été un abbé catholique.

L'exploit biblique de Judith a été souvent traité en musique. En réalité Métastase renouvelle le sujet et l'adapte à une académie de carême en soulignant le personnage d'Achior. L'oratorio était l'opéra pour le temps du carême, « temps clos » pendant lequel l'Eglise interdisait les spectacles lyriques. L'oratorio avait de la sorte une fonction très précise, celle d'amener à la méditation et à la « conversion », à la réforme de la vie. C'est pourquoi Métastase ne s'occupe pas en premier lieu de la représentation musicale d'un événement au demeurant fort bien connu de ses auditeurs. Il s'occupe du prince ammo-

nite Achior, qui passe à l'ennemi par dépit, aux Juifs assiégés dans Béthulie. Ozia, le commandant israélite de la ville encerclée, essaie de le convaincre de la vérité de la foi en un Dieu unique. Pourtant ses discours ne peuvent obtenir le résultat que le haut fait de Judith provoque immédiatement. La foi ne se démontre pas, c'est une vertu théologale ; elle tient pour vérité ce qui est incroyable en soi à cause d'un témoignage irrécusable. C'est pourquoi « l'air à parabole » de Giuditta *Prigionnier che fa ritorno* (que Einstein a pourtant pris comme cible pour ses attaques) n'est pas seulement logique dans le déroulement du livret, mais fort précieux pour la ligne générale de l'œuvre, tant du point de vue littéraire que du point de vue musical.

Dans la perspective de l'Ancien Testament l'histoire de Judith est bien celle de la conversion d'Achior, en tout cas celle de l'intervention de la puissance divine dans l'histoire des hommes. Le caractère du livret aurait été mieux caractérisé par le titre *La Conversione d'Achior*.

C'est ainsi que Mozart a vu et compris ce livret. Avec un sens surprenant du style, le jeune compositeur a mis le centre de gravité de la partition dans les événements intérieurs, spirituels, en songeant au but de l'Académie de Carême. Pourtant ce n'est plus un oratorio dans le sens traditionnel du terme ; Mozart ne trace pas toujours une limite bien nette entre l'aria d'église et l'aria profane. Il se contente de raccourcir les reprises ou de les supprimer purement et simplement en remplaçant l'aria traditionnelle italienne par des formes du genre « lied » de son invention. Sans doute, l'œuvre n'en est pas pour autant étrangère au style de l'oratorio italien de l'époque ; on y entend même à plusieurs endroits le sérieux des harmonies de Gluck, mais l'influence

de Hasse y est beaucoup moins sensible que la bonne vieille tradition salzbourgeoise des Eberlin et des Reutter. La synthèse personnelle de ces éléments en un temps et en un genre certes non dépourvus de problèmes fait de la *Betulia* de Mozart un chef-d'œuvre.

Dès l'ouverture on perçoit la différence entre l'opéra profane et l'oratorio « spirituel » : c'est la seule ouverture en mineur de Mozart en dehors de celle de *Don Giovanni*. Les grands accords de l'introduction, qui reviennent sur un autre rythme dans la troisième partie, ne conduisent cependant pas au climat de tension à peine supportable de *Don Giovanni* ; ils sont plus proches par exemple du *Kyrie* « *de Munich* » KV 341. Cette ouverture est italienne au sens de Hasse, mais le jeune maître unit étroitement entre eux les trois mouvements, non seulement par une sorte de rappel thématique entre le premier et le troisième, mais encore par une séquence chromatique qui revient dans tous les trois et par un travail contrapuntique de l'écriture dont la maîtrise devenait de plus en plus rare de son temps. Hasse releva moins la maîtrise d'une tradition vénérable que la surprenante nouveauté du jeune génie : « Ce garçon nous fera tous oublier » aurait-il dit de Mozart en cette année 1771.

Dans cette ouverture grandiose il faut souligner aussi l'orchestration moins courante : quatre cors viennent s'ajouter aux deux trompettes, hautbois, bassons et cordes avec la basse continue de l'orgue. Dans l'*andante* central les cuivres se taisent ; c'est ce qui permet d'écrire des parties obligées pour les bassons et les hautbois et donc une page concertante très pénétrante. Dans le finale c'est le contraste entre les solos des cordes et les tutti de l'orchestre, d'un très bel effet. Il semble que Mozart ait eu

l'idée plus tard, à Vienne, d'introduire un chœur après cette ouverture ; cette *sinfonia* est une page si étonnante que le premier récitatif *secco*, dans son expressive simplicité, introduit vraiment dans le domaine de la musique sacrée.

La première aria d'Ozia est bien écrite dans le style traditionnel mais l'invention mélodique est déjà dans la manière spécifique de Mozart ; comme toutes les arias de l'œuvre la partie centrale souligne le sérieux de la destination ecclésiastique par des sonorités plus sombres, plus émues. Il est probable que le musicien a estimé inconvenante la démonstration d'une virtuosité vocale trop spectaculaire dans un oratorio pour le carême ; la partition n'en comporte pas moins de nombreux écueils pour les solistes, à cause du climat « sévère » et du caractère dramatique de l'action très intense et donc des intervalles peu habituels ; on le voit dès la première aria de Cabri (en *sol* mineur). On peut suivre cette tendance de l'approfondissement dans toute l'*azione sacra*, qui comporte deux parties dans la tradition de l'oratorio. C'est dans cette perspective aussi qu'il faut voir les récitatifs particulièrement expressifs, qu'ils soient *secci* ou *accompagnati*. L'aria de Cabri annonce déjà le climat si prenant d'*Ach, ich fühls* (l'aria de Pamina dans *La Flûte enchantée*) ; la première aria d'Amital, surtout dans sa partie centrale en *ut* mineur, avec son *sol* expressif tenu pendant trois mesures sur les mots *Quanto, o Dio, siamo infelici*, n'est pas moins neuve ou prophétique.

Suit un ensemble d'Ozia avec les chœurs (en *ut* mineur) que Mozart a dû considérer lui-même comme très réussi, puisqu'il le reprend après la première aria de Giuditta. H. Abert a écrit à ce propos que ces « sonorités amères exprimaient bien

tout le désespoir mal contenu de tout un peuple ». La sûreté de l'intuition mozartienne se manifeste en ce qu'il écrit la partie de Giuditta non pas dans la tessiture traditionnelle du soprano, mais dans celle plus profonde et plus expressive du contralto (pas de la haute-contre !). Cette première aria de Judith (en *fa* majeur) annonce bien des choses. L'*ut* majeur très modulant de l'aria de présentation d'Achior décrit avec pittoresque le côté « païen » du chef ammonite ; A. Einstein a sans doute raison d'écrire à ce propos que le Mozart de la maturité n'aurait plus composé un texte de cette façon. L'aria de Judith *Parto inerme* (en *sol* majeur) avec sa partie centrale mouvementée par-dessus le pizzicato des cordes, conduit au chœur final de la première partie, morceau brillant d'une puissance épique et d'une écriture très pleine.

La seconde partie offre d'abord dans l'aria d'Ozia un véritable bijou d'art vocal mozartien (avec le motif caractéristique des cordes *mi-do* dièse-*mi/ré-si-ré*) dont l'effet est augmenté encore par le changement de mesure et la conduite très modulante de la partie vocale. L'aria d'Amital (en *sol* majeur) évoque la tempête et les périls en mer ; elle fait bien voir l'unicité de son créateur, d'autant plus que la séquence mineure *(e vicino)* est plus qu'émouvante malgré sa simplicité. Après le grand récitatif accompagné, c'est la fameuse « aria à parabole » *Prigionier che fa ritorno*, morceau profondément vécu, qui appartient aux plus belles pages de la partition et n'atteint pourtant pas au chef-d'œuvre de l'aria d'Amital *Con troppo real viltà.* Cette page, d'une architecture au demeurant fort savante, est sans aucun doute l'une des inventions les plus parfaites de Mozart ; lorsqu'on a entendu son finale *pietà, Signor, pietà,* ne fusse qu'une fois, on ne

l'oublie plus jamais. L'aria précédente d'Achior, d'une majesté toute haendelienne, fait preuve d'une grandeur et d'une profondeur d'expression rares dans la musique religieuse.

La dernière aria de Carmi, d'une grande tension dramatique, décrit une fois encore en un *fa* mineur très mouvementé l'horrible nuit de la libération de Béthulie. L'ensemble de Giuditta avec les chœurs qui concluent l'œuvre a toujours été admiré, à juste titre. Le chœur insère son chant de louange dans le solo de Judith. Ce chœur utilise une harmonisation du *tonus peregrinus*, c'est-à-dire l'un des modes du plain-chant grégorien. Cette variante du septième mode *(la)* a toujours été vivement controversée ; le sentiment harmonique de l'époque a dû le ressentir comme une gamme archaïque de *ré* mineur. Ce *peregrinus* médiéval n'avait pas seulement cette signification technique musicale ; cette tonalité « mouvante » doit aussi être comprise comme la « tonalité des pèlerins », d'autant plus que l'usage liturgique l'affecte au dernier psaume des vêpres du dimanche *In exitu Israel ex Aegypto (Quand Israël sortit d'Egypte)*.

Mozart a utilisé, comme nous l'avons déjà vu, d'autres modes ecclésiastiques ; le *tonus peregrinus* avait donc pour lui une signification spécifique. L'intention symbolique apparaît plus nettement encore si l'on songe qu'il a repris ce même ton dans le verset de l'Introït du *Requiem* inachevé *: Te decet hymnus Deus in Sion*. Cet ensemble solennel débouche sur une partie plus rapide en *sol* majeur qui conclut l'œuvre par un chant triomphal et enthousiaste. « Cette *azione sacra* est sans doute l'une des preuves les plus importantes du talent du jeune Mozart pendant sa période italienne » (L. F. Tagliavini). Les œuvres sacrées, qui dominent pourtant

l'ensemble de ses compositions de jeunesse, atteignent très rarement à des sommets absolus, comparables à certaines pages de cette *Betulia*. Une lettre de l'époque viennoise (21 juillet 1784) confirme cette façon de voir. Le maître, qui avait écrit les grands concertos pour piano, la *Messe* en *ut* mineur KV 427 et des grands opéras, savait parfaitement qu'il pouvait très bien inclure « l'un ou l'autre morceau » de cette partition de jeunesse dans un chef-d'œuvre définitif.

II. — Des motets pour l'Italie

Dans une lettre datée du 16 janvier 1773, écrite à Milan et adressée à sa sœur, Mozart rapporte qu'il a composé un motet pour son *primo uomo*, c'est-à-dire la vedette masculine, un sopraniste, de l'opéra *Lucio Silla*, qui venait de remporter un grand succès à Milan. Il précise que l'œuvre sera chantée le lendemain « chez les Théatins ». C'est ainsi que l'on connaît avec précision la date de composition et de création du motet *Exsultate, jubilate* KV 165/158 *a*. Le sopraniste était Venanzio Rauzzini, un artiste romain, alors âgé de 25 ans, qui n'était pas seulement une vedette du chant, mais encore un pianiste doué et un compositeur. Quant à l'église dite des Théatins, il s'agissait de *Sant'Antonio Abate* des clercs réguliers, l'une des églises milanaises qui entretenait à l'époque une chapelle musicale régulière.

Il faut bien s'entendre sur le terme « motet » en la circonstance ; Quantz le définit exactement dans son célèbre *Essai sur la manière de jouer la flûte traversière* (1752) et cette définition s'applique parfaitement à l'œuvre de Mozart : il s'agit en fait d'une cantate pour soliste et orchestre suivant le schéma de la sinfonia italienne (vif-lent-vif) avec un réci-

tatif intercalé entre les deux premiers mouvements. Comme il s'agit aussi, de toute évidence, d'une partition cherchant à mettre en valeur la voix de Rauzzini, comme ce motet est devenu une pièce de bravoure chère aux sopranos-coloratures (qui en déforment souvent l'esprit et le style en le présentant avec accompagnement de piano dans des récitals), la littérature se croit obligée de défendre Mozart et d'expliquer pourquoi il a écrit cette musique qualifiée de « profane » et proche du « style d'opéra ». Curieux malentendu, puisque personne ne conteste les airs de haute virtuosité vocale que l'on trouve dans les œuvres sacrées de Bach, par exemple dans la « Messe en *si* »... Seulement, voilà : Bach n'a pas composé de musique pour la scène lyrique.

Le *motetto a canto solo con strumenti* était une forme parfaitement reçue dans la musique religieuse de l'époque et pas seulement en Italie : les célèbres cantates pour soprano-solo ou basse que J.-S. Bach a destinées au culte des églises leipzicoises l'attestent, parmi beaucoup d'autres. On peut observer au contraire que l'inspiration mélodique de Mozart est souvent plus proche du lied, comme dans plusieurs compositions mariales salzbourgeoises, d'une vérité de sentiment, d'une authenticité d'inspiration parfaitement perceptibles. Il ne s'agit pas d'un texte liturgique, mais sans doute d'un motet destiné au salut avec bénédiction solennelle pour la soirée ; le 17 janvier était la fête du titulaire de l'église des Théatins et le texte du *larghetto (Tu virginum corona, tu nobis pacem dona)* semble bien confirmer qu'il s'agit d'une pièce dédiée à la « Reine de la paix ».

Dans le premier *allegro* Mozart utilise deux thèmes avec lesquels il compose deux strophes, la deuxième ayant un caractère plus accusé de virtuosité instru-

mentale ; le tout est introduit par une importante ritournelle pour l'orchestre formé par les cordes (avec altos bien entendu), deux hautbois, deux cors et orgue. Le *larghetto* comprend lui aussi deux strophes dans lesquelles les séquences vocales et instrumentales alternent ; on remarquera surtout le beau contre-chant des altos accompagnés par les violons. Une modulation caractéristique à la fin de ce mouvement lent prépare directement l'*attaca* : l'*allegro* plus vif à trois temps dans le ton principal de *fa* majeur (le mouvement lent est en *ré*) sur le mot *alleluia*, un admirable concerto vocal exprimant avec une force irrésistible la joie du « louez le Seigneur ! ».

Il y a moins d'une quinzaine d'années que fut découvert en Tchécoslovaquie, à Brno, un autre motet, rigoureusement parallèle à l'*Exsultate, jubilate* et attribué à Mozart. L'auteur de cette découverte, le Dr V. Telec, a précisé la provenance : la collection d'un libraire musical d'occasions et de prêt, Carl Winniker, entreprise fondée en 1841, passée en 1945 au fonds de l'État et conservée aujourd'hui dans la bibliothèque universitaire de Brno. Le manuscrit de format italien de ce motet *Venti, fulgura, procellae* indique comme auteur « del Sigr Wolfgango Amadeo Mozart » et porte en haut à droite de la page de titre la précision « d 6 Marzo 17... » ; les deux derniers chiffres de la date ont été plusieurs fois surchargés de sorte que l'on peut lire 1773 (!), 1779 ou 1780. Le Dr Telec a précisé que l'œuvre se trouvait chez Winniker au milieu de plusieurs œuvres parfaitement authentifiées de Mozart.

Lors de la découverte nous avons pu obtenir du bibliothécaire de Brno un microfilm qui a permis d'enregistrer et de publier l'œuvre ; elle suscita immédiatement un grand intérêt. L'écriture, indéniablement de la seconde moitié du XVIIIe siècle,

ainsi que le papier utilisé, ne fournissent aucune indication documentaire, car ils ne figurent pas parmi ceux relevés jusqu'ici pour la nouvelle édition critique. D'autre part on ne connaît que cette seule source manuscrite du motet : une prudence très grande s'impose donc dans l'attribution. Au mois d'août 1971 le Congrès musicologique du Mozarteum a discuté la question avec plusieurs spécialistes éminents (les Prs Helmut Federhofer, Karl Fellerer et Karl Pfannhauser) (cf. *Mozart-Jahrbuch*, 1971/2, p. 37-39), qui se rangèrent à notre opinion et n'hésitèrent pas, par une série de motivations internes et externes, à confirmer l'attribution à Mozart.

L'examen stylistique de la partition permet d'affirmer avec certitude que ce n'est pas l'un des deux motets dont Léopold Mozart parle dans sa lettre du 3 février 1770 (Milan) et qu'il faut considérer comme perdu. Au mois de mars 1779 et 1780 Mozart était à Salzbourg où il n'a jamais eu l'occasion d'écrire ce type de motet, qui d'ailleurs serait un pur anachronisme à côté des œuvres religieuses de cette époque, telles la messe « du couronnement » ou la messe KV 337. Par ailleurs le motet *Venti, fulgura, procellae* est le pendant rigoureux de l'*Exsultate, jubilate* : même structure, même orchestration (à ce détail près que dans le mouvement lent le manuscrit de Brno indique que l'on peut employer des flûtes au lieu des hautbois) ; les tempi sont presque identiques et dans l'*alleluia* final le nombre des mesures l'est également (158). La différence essentielle est que les vents jouent un plus grand rôle dans le deuxième motet, que la première aria de celui-ci est nettement plus longue et que le récitatif situé entre les deux mouvements n'est pas *secco* mais *accompagnato* ; d'autre part, on n'y trouve pas l'indication *organo*.

Si donc on retient la date du 6 mars 1773 — *Venti, fulgura, procellae* se présentant à bien des égards comme la suite stylistiquement logique de KV 165 —, on se souviendra que ce jour-là les Mozart étaient à Vérone, chez leur ami et hôte familier Pietro Lugiati. Or le texte libre du motet s'appliquerait fort bien aux deux martyrs dont on célébrait ce jour-là la mémoire, sainte Perpétue et Félicité. Nous avons donc cherché s'il y avait à Vérone une confrérie au titre de ces saintes, un autel privilégié, voire une paroisse, qui aurait pu commander cette œuvre et expliquer sa genèse. Or il y a bien eu une petite paroisse dont les deux martyrs étaient titulaires ; l'église est disparue à la suite de sa suppression dans les premières décennies du siècle dernier et — détail important — cette église ne possédait pas d'orgue, ce qui explique l'utilisation de tout l'orchestre pour accompagner le récitatif et aussi une plus grande importance attachée aux vents.

Ce dernier point n'est pas une preuve définitive, mais si on veut bien l'ajouter aux autres observations qui ont été faites on peut dire que l'attribution authentique du motet à Mozart devient fort vraisemblable. Quant à la musique elle-même, elle ne saurait laisser indifférent un mozartien averti : la conduite impeccable de la partie vocale avec ses courbes mélodiques d'une parfaite homogénéité, cette façon inimitable d'amener les cadences de façon naturelle, la basse aussi mélodique qu'élaborée qui se détache de l'écriture souvent schématique du temps, la manière de traiter et les altos et les hautbois ; — et qui, en dehors de Mozart, aurait pu imaginer la simplicité accomplie de l'aria *Gaude cor meum* ou le caractère puissamment dramatique du récitatif accompagné, deux aspects qui anticipent de toute évidence sur des pages capitales à

venir ? Tout cela permet d'indiquer dorénavant *Venti, fulgura, procellae* KV *deest* / 158 *b*.

III. — Munich, Mannheim, Paris et Munich encore

Le 4 septembre 1776 Mozart écrit de Salzbourg au P. G. B. Martini à Bologne en l'appelant son « maître le plus estimé » : « ... J'ai écrit, l'an passé, au carnaval, un opéra bouffe à Munich, en Bavière. Or, peu de jours avant mon départ de cette ville, Son Altesse le prince Electeur a désiré entendre quelque chose de ma musique de contrepoint. J'ai donc été obligé d'écrire un motet à la hâte, afin qu'on eut le temps de copier la partition pour Son Altesse et de transcrire les parties pour pouvoir exécuter le morceau le dimanche suivant à l'offertoire de la grand-messe. » Mozart joint le motet à sa lettre et demande au P. Martini de lui donner son avis « franchement et sans réserve. Nous sommes en ce monde pour nous efforcer d'apprendre toujours, pour nous éclairer les uns les autres au moyen de conversations, et pour nous appliquer à faire de plus en plus progresser les sciences et les arts... ».

On sait qu'il s'agit du motet *Misericordias Domini* KV 222/205 *a* pour chœur à quatre voix, orchestre à cordes (avec altos), deux hautbois, deux cors et orgue. Si Mozart envoie l'œuvre au maître réputé du style « sévère », c'est qu'il estimait avoir réussi parfaitement une œuvre dans la tradition du contrepoint ; d'ailleurs il avait eu soin de se servir d'un thème emprunté au *Benedixisti Domine* de J. E. Eberlin, l'un de ses maîtres salzbourgeois. Le savant franciscain lui répond qu'il y trouve — au contraire ! — « tout ce que requiert la musique moderne, une bonne harmonie, des modulations bien

mûries, un mouvement modéré des violons, une conduite naturelle et bonne des voix ... ». On n'est donc pas surpris d'entendre les violons exposer à plusieurs reprises le thème de ce qui sera « l'hymne à la joie » à la fin de la IX^e Symphonie de Beethoven.

Si l'on songe que ce motet sur un texte libre, non liturgique (et donc pas un « offertoire du temporal » pour un dimanche d'hiver 1775, comme semble le suggérer le KV), est tout proche dans le temps de la *Messe des moineaux*, l'une des plus « contemporaines » de Mozart, on saisit davantage le contraste entre elle et la plus grande partie de ses compositions religieuses. Ce n'est pourtant pas « un exercice de contrepoint », comme on l'écrit trop souvent. Si Mozart fait suivre les accords très expressifs du début par une partie fuguée, c'est que le texte évoque l'éternité, et ce qui caractérise cette page, c'est beaucoup plus la gravité intense d'une polyphonie aux harmonies plus qu'audacieuses (afin d'être aussi expressive que possible). S'il faut faire un rapprochement avec d'autres œuvres de musicien, c'est avec des partitions futures, bien éloignées : la grande messe en *ut* mineur KV 427 et le *Requiem* inachevé.

Quelques mois plus tard Mozart est à Paris. Le 5 avril 1778 il écrit à son père : « M. le maître de chapelle Holzbauer a envoyé ici un *Miserere*. Mais comme à Mannheim les chœurs sont faibles et mal composés, ici au contraire puissants et bons, ses chœurs n'auraient produit aucun effet et M. Le Gros m'a demandé d'en écrire d'autres. Le chœur du début reste de Holzbauer. Le *Quoniam iniquitatem meam*, etc., est le premier qui soit de moi, *allegro*. Le second, *adagio*, est l'*Ecce enim in iniquitatibus*. Puis c'est *allegro* l'*Ecce enim veritatem dilexisti* jusqu'à *Ossa humiliata*. Vient alors un *andante* pour

suprano, ténor et basse, soli, *Cor mundum crea* et *Redde mihi laetitiam*, mais *allegro* jusqu'à *Ad te convertentur*. Là j'ai placé un récitatif pour basse *Libera me de sanguinibus*, parce qu'un air de basse de Holzbauer vient ici *Domine labia mea*. Ensuite, comme arrive avec *Sacrificium Deo spiritus* un air *andante* pour Raaf, avec hautbois et basson solo, j'ai écrit un petit récitatif *Quoniam si voluisses*, avec également hautbois et basson concertants, car on aime ici, maintenant, les récitatifs. Le *Benigne fac* jusqu'à *Muri Jerusalem* est un *andante moderato*, chœur. Vient alors *Tunc acceptabis* jusqu'à *Super altare tuo vitulos*, *allegro* et ténor solo (Le Gros) et chœur tout de suite. Et c'est la fin. » Et il ajoute les compliments que Gossec lui fit de l'œuvre dès la lecture du premier chœur.

L'œuvre a sans doute été donnée au *Concert spirituel* le jeudi ou le vendredi saint ; les renseignements habituels du *Mercure de France* et du *Journal de Paris* pour les concerts de ces deux soirs font en effet défaut et les autres programmes entre le 5 avril et Pâques ne mentionnent pas ce *Miserere* KV 297 *a*/Anh. 1. Mais surtout : la partition elle-même est perdue et on n'a pas davantage retrouvé un *Miserere* de Holzbauer. Lorsqu'on se souvient des pages poignantes que certains textes comme le *Miserere* ont inspirées à Mozart, on ne peut que regretter amèrement cette perte inexplicable et espérer — qui sait — que les recherches systématiques de notre temps parviennent à le retrouver.

Le *Miserere* disparu apporterait un élément capital à la connaissance de la musique religieuse de Mozart, car ce qu'il décrit dans sa lettre citée, c'est un « Grand Motet » versaillais ; on sait qu'en 1778 celui-ci évoluait vers le style des classiques viennois. Or les chefs-d'œuvre que Mozart écrira

encore pour l'Eglise représentent une orientation nouvelle, en particulier pour ce qui concerne l'écriture chorale. A Paris, Mozart a certainement lu chez son « très cher ami » Gossec la partition de la *Messe des Morts*, ce coup d'éclat par lequel le jeune musicien venu du Nord s'était imposé à 25 ans (1760) ; on en retrouvera l'écho jusque dans le *Requiem* inachevé. Gossec a joué un rôle important dans l'évolution de la musique religieuse de Mozart ; si nous en savions davantage sur les œuvres que celui-ci a pu entendre lors de son dernier séjour à Paris, nous découvririons sans doute la véritable portée de ce contact avec la musique sacrée en France.

Chapitre IV

LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA MATURITÉ

I. — La « Messe du couronnement » et la messe solennelle KV 337

Les deux dernières messes achevées de Mozart l'ont été pour Salzbourg et sont, comme huit autres messes qui les précèdent, en *ut* majeur. La première des deux est soigneusement datée dans le manuscrit autographe du 23 mars 1779 à Salzbourg : c'est la *Messe « du couronnement »* KV 317, l'une des œuvres les plus célèbres du musicien et cela pour d'autres raisons que le qualificatif très attrayant dont elle a été dotée. Une tradition locale qui semble bien assurée est à l'origine de l'appellation : l'œuvre serait destinée à l'église de Maria-Plain, l'église baroque dominant au nord le paysage de Salzbourg. En 1744 une image très vénérée de la Vierge, provenant de la proche Bavière, y avait été solennellement couronnée, selon une habitude du temps ; en 1751 le pape avait béni cette couronne et depuis lors, le cinquième dimanche après la Pentecôte, il y avait à Maria-Plain une grand-messe solennelle pour commémorer l'événement. La tradition veut que la messe de Mozart ait été écrite pour cette commémoration le cinquième dimanche après la Pentecôte 1779. Les études les plus récentes ne retiennent plus cette destination à Maria-Plain ; le titre

serait dû au fait que la partition a été interprétée lors du couronnement du successeur de Joseph II ; il s'agirait plutôt d'une messe de Noël.

Si cette messe s'est imposée dans la vie musicale, c'est sans doute parce qu'elle réunit en une fusion parfaite deux aspects qui paraissent inconciliables : un caractère populaire (indispensable pour une messe dans une église de pèlerinage très fréquentée) et un modèle très savant, parfaitement élaboré, de ce que Mozart considère alors comme l'idéal esthétique de la messe musicale, et ce à l'intérieur des proportions parfaitement conformes à la « messe brève ». L'orchestre est relativement fourni : en plus des cordes salzbourgeoises (sans altos) il comprend deux hautbois, deux cors, deux trompettes, timbales et orgue et, bien entendu, les trois trombones traditionnels pour doubler les voix inférieures du chœur.

Mais combien le musicien a évolué depuis les plus belles de ses messes brèves antérieures ! Le *Kyrie* débute immédiatement par trois grands appels solennels, d'une étonnante majesté et grandeur ; à quoi s'enchaîne le soprano-solo avec une mélodie d'une qualité exceptionnelle. Lorsque le matériau du début revient en mineur avec le *Christe*, il en acquiert une force nouvelle, la reprise du *Kyrie* pour la troisième invocation, avec toujours le dialogue expressif des violons et des hautbois, est d'une grande puissance poétique, mais établit aussi un authentique climat de prière. Comme dans le *Kyrie* on remarque dans le *Gloria* la parfaite unité d'un ensemble symphonique édifié autour du *Qui tollis*, musicalement et spirituellement central pour Mozart, ensemble dont la solidité est renforcée par la reprise du début sur le *Quoniam*. La façon magistrale dont le compositeur conjugue mainte-

nant les nécessités d'une structure harmonieuse de l'ensemble avec celles de l'expression très signifiante des paroles chantées se manifeste par exemple dans une sorte de reprise anticipée du début sur le *Qui sedes*, qui cède immédiatement la place au matériau du *Qui tollis* lorsqu'on chante *miserere*. Et tous ces changements instantanés s'enchaînent avec un naturel et une évidence parfaits.

Même unité et même force expressive dans le *Credo* dont le centre est comme toujours l'*Et incarnatus est* préparé par un *fugato* sur *descendit de caelis* et un saisissant accord de septième ; les quelques mesures qui traduisent la Passion et la mort sont d'autant plus frappantes qu'on y entend déjà, très nettement, dans la modulation de l'orchestre, ce qui sera en 1785, l'essentiel de la *Musique funèbre maçonnique* KV 477 : dans un passage aussi bref et aussi dense le génie parfaitement épanoui éclate irrésistiblement. Sur l'*Et resurrexit* on reprend symboliquement le début, comme la doxologie s'achève sur la reprise du *fugato* du *descendit* suivi par une conclusion homophone : la signification est évidente. C'est encore la puissante unité qui domine le *Sanctus-Benedictus* ; dans celui-ci Mozart reprend un thème de l'*Osanna*.

Le seul véritable solo, destiné au soprano, se trouve dans l'*Agnus Dei*, que Mozart reprendra presque textuellement dans le *Dove sono i bei momenti* au troisième acte des *Noces de Figaro* (air de la comtesse), sur quoi on épilogue curieusement de différentes manières, anodines ou polémiques, dans la littérature, alors qu'il suffit de prendre conscience de ce qui se passe sur le théâtre (et dans l'âme de la comtesse) pour comprendre que cette citation est hautement significative, surtout si l'on se reporte à une conversation de Mozart

avec le cantor Doles à Leipzig vers la fin de sa vie et que rapporte Rochlitz (cf. le chapitre « Catholicisme et musique maçonnique ») : pour Mozart la comtesse évoque son enfance innocente, lorsqu'elle reçut pour la première fois l'*Agnus Dei* dans la communion eucharistique.

La dernière messe salzbourgeoise date du mois de mars de l'année suivante, 1780 (indication de la partition autographe) et le KV a raison de la qualifier de *Missa solemnis* KV 337, malgré ses dimensions qui ne dépassent pas beaucoup celles de la messe du couronnement. L'orchestre est presque celui de la messe du couronnement : seuls les cors sont remplacés par des bassons. Dans la nécessaire concentration imposée par le prince à Mozart pour les offices de la cathédrale — on se souvient qu'une grand-messe solennelle célébrée par Colloredo lui-même ne devait pas dépasser trois quarts d'heure, *sonata all'epistola* comprise — Mozart atteint dès le *Kyrie* de cette messe un sommet absolu. Il est entièrement chanté par le chœur ; il n'y a plus de sections, mais la structure dans l'équilibre demeure parfaitement perceptible. Et il commence par un prélude instrumental incomparable, cette ligne qui s'élève lentement, et par paliers pour ainsi dire, vers le Père qu'elle va implorer ensuite. Cette musique-là est au-delà des distinctions habituelles entre joie et peine, jubilation et imploration : dans une sérénité absolue c'est la mise en disponibilité totale de celui qui prie, comme si les violons exposaient l'antique choral « Devant ton trône je me présente céans. » Si l'on songe qu'à l'époque le *Kyrie* était la première page concertante de la messe solennelle, il y a là une mise en condition de ceux qui écoutent, une véritable pédagogie spirituelle et musicale, introduisant à la prière de contemplation.

Toutes les qualités que nous avons relevées dans le *Gloria* et le *Credo* de la messe du couronnement se retrouvent dans celui de cette dernière messe salzbourgeoise, mais intensifiées et universalisées en quelque sorte : c'est vrai en particulier des modulations. Il y a aussi des trouvailles nouvelles comme l'orchestre qui s'arrête brusquement pour laisser le chœur chanter avec une concentration mystique, *a capella*, les mots *Jesu Christi* à la fin du *Gloria*. Cette fois, dans le *Credo*, le mouvement s'arrête avant l'*Et incarnatus est* confié au soprano-solo avec des figurations raffinées des instruments à vent ; l'expression anticipe déjà celle de la grande messe en *ut* mineur. Sur une brusque modulation le chœur rentre avec *Crucifixus*, une page étrange et poignante dont les harmonies, après une descente chromatique, deviennent « creuses » en quelque sorte pour symboliser le Christ se vidant de lui-même *(exaninivit semetipsum)* par la mort sur le gibet.

Dans le *Benedictus* de cette messe, Mozart approfondit encore la conception révolutionnaire de ce verset esquissée dès la messe en *ré* mineur KV 65. Il est étonnant qu'Einstein, qui a pourtant relevé le caractère « d'oraison funèbre » de cette page avec son contrepoint rigoureux, l'interprète comme une sorte de moquerie blasphématoire du musicien envers son archevêque détesté, alors que le fondement de cette traduction du texte est parfaitement théologique, comme nous l'avons montré à propos de la messe KV 65. Le style fugué, les dissonances expressives et les poignantes harmonies mineures de cette page étonnante et presque tragique, expriment de façon émouvante le mystère de la mort rédemptrice. Il faut rappeller aussi la signification de cette tonalité de *la* mineur chez Mozart en évoquant le rondo pour piano KV 511 : on a pu dé-

montrer que dans cette pièce pour clavier le compositeur utilisait un thème emprunté à Gluck, thème chanté sur des paroles parlant du destin inexorable de la mort. Cette fois encore le début de l'*Agnus* est confié au soprano-solo avec même une partie d'orgue obligée et on ne peut pas ne pas remarquer que cette page annonce elle aussi très nettement un air de la comtesse dans les *Noces de Figaro* : la cavatine au début du deuxième acte *Porgi amor*. Là encore la signification de la messe sur la scène lyrique atteste non pas une profanation mais au contraire la profondeur spirituelle de « la folle journée » : pour le comprendre il suffit de se souvenir de la situation dramatique et de relire le texte chanté par la comtesse. Lorsque, après un arrêt sur la dominante d'*ut* mineur (dans un *Agnus* en *mi* bémol pour une messe en *ut* majeur, singulière audace), le chœur entame le *dona nobis pacem*, on revient à un climat plus joyeux rappellant les messes anciennes ; puis Mozart module de manière personnelle brusquement, en *la* bémol, pour terminer l'œuvre de manière tout à fait inhabituelle, mais en fait comme elle avait commencé : dans le *piano* et le recueillement silencieux. C'est le dernier *Agnus Dei* composé par Mozart ; c'est aussi la plus belle conclusion qu'il ait jamais apportée à une messe.

II. — Les vêpres

La tradition musicale des vêpres solennelles remonte à la Renaissance ; elle avait été renforcée à l'ère baroque : il suffit de citer par exemple le célèbre recueil de Monteverdi (1610) ou les compositions faites un siècle plus tard par Haendel pour les vêpres des Carmes à Rome. A Salzbourg aussi

les vêpres solennelles jouaient un grand rôle dans la musique religieuse : les très nombreuses compotisions qui y sont conservées, notamment du XVIIIe siècle, le confirment. On composait rarement tout l'office avec le dialogue inaugural, les antiennes des psaumes, les psaumes eux-mêmes, l'hymne, ainsi que le Magnificat et son antienne ; les mises en œuvre concertantes alternaient avec des mélodies en plain-chant ou des harmonisations en faux-bourdon de celles-ci. En étudiant les archives musicales on s'aperçoit qu'à Salzbourg on utilisait des partitions concertantes dans les vêpres solennelles surtout pour le premier psaume (109) *Dixit Dominus* et le cantique de la Vierge, le *Magnificat.* C'est peut-être cette coutume qui explique que nous n'ayons que trois partitions de Mozart destinées aux vêpres : son exigence esthétique dans le domaine de la liturgie ne devait pas se satisfaire facilement de cette rupture de style, ce qui est attesté par le fait que ses deux grandes compositions de la maturité comprennent les cinq psaumes et le Magnificat en une forme musicale presque cyclique.

On trouve dans la littérature mozartienne les deux grandes partitions destinées aux vêpres sous des titres indiquant une destination différente : KV 321 est présenté comme destiné au dimanche et KV 339 pour la fête solennelle d'un confesseur. La première mention ne date pas de Mozart ; son autographe comporte pour les vêpres KV 321 la mention *de confessore.* Ce qui est tout à fait normal puisque les vêpres du dimanche ont comme dernier psaume l'*In exitu Israel* (113) et que l'archevêque Colloredo, qui avait été formé à Rome, veillait à l'observation des règles de l'office romain. Une autre précision liturgique s'impose : les cinq psaumes composés deux fois par Mozart sont ceux des vêpres

solennelles (en l'occurrence les deuxièmes vêpres) d'un confesseur *non Pontife*, c'est-à-dire d'un saint qui n'a pas été évêque ; pour les évêques le dernier psaume est le *Memento Domine David* (131). Cette référence à la liturgie permet dorénavant de préciser la destination des trois compositions de Mozart sur le texte des vêpres (donc aussi du *Dixit et Magnificat* KV 193/186 *a*) ; leur orchestration les désigne pour les offices de la cathédrale.

En effet les trois partitions datent de l'été, dans un cas même (KV 193) le musicien précise « juillet » et dans le cas de KV 339 la datation de début septembre paraît probable, puisque la symphonie KV 338 a été achevée le 29 août. Or, la fête importante d'un confesseur non pontife à Salzbourg, c'était la fête patronymique de l'archevêque, la Saint-Jérôme, le 30 septembre, ce qui rend très probable la destination des trois compositions de vêpres mozartiennes pour cet office solennel de la cathédrale.

La datation des vêpres KV 193 sur l'autographe précise qu'elles ont été composées entre la messe brève en *fa* KV 192 et celle en *ré* KV 194. Stylistiquement c'est aussi entre ces deux messes qu'elles se situent, avec pourtant une plus grande parenté avec la messe en *fa*, puisque ces vêpres sont entièrement dominées par le *stile antico*, c'est-à-dire l'emploi du contrepoint sévère avec seulement de très brefs passages homophones, des séquences fuguées, comme la conclusion des deux pièces, le *Magnificat* étant même *alla capella*, et des références mélodiques au plain-chant, particulièrement nettes dans le cantique de la Vierge. Mais, comme nous l'avons vu à propos des messes, le jeune compositeur applique cette tradition d'une manière personnelle ; comme dans la messe en *fa* l'accompa-

gnement est libre, l'écriture instrumentale est neuve, brillante et rapide, avec les figures en imitations des violons et les appels sonores des trompettes et timbales, qui créent un contraste inattendu entre la gravité de la déclamation chorale et l'originalité de l'orchestre. De ce point de vue il est évident que Mozart va plus loin dans ces vêpres que dans la messe en *fa*.

En comparaison des deux grandes compositions de 1779 et 1780 ces vêpres de 1774 ne font figure que d'essai, car ces dernières sont des chefs-d'œuvre mûris d'une valeur au moins égale aux dernières messes. Il y avait des traditions pour la composition des cinq psaumes des vêpres ; Mozart les connaît, s'y conforme en principe, mais, comme toujours, puise dans les acquis de l'artisanat le stimulant de sa personnalité originale. Les traditions s'étaient créées à partir de la nécessité musicale des contrastes entre les différents psaumes comme aussi de l'interprétation des textes élaborée par le motet. C'est ainsi que le *Laudate pueri* était traité dans le style contrapuntique en imitations alors que le *Laudate Dominum* relevait de l'aria italienne. Ce qui préoccupe le compositeur dans ces vêpres, dont le texte nettement plus long que celui de l'ordinaire de la messe posait pourtant des problèmes d'un tout autre ordre que celui-ci, c'est d'arriver, par cette mise en œuvre musicale de l'office du soir, à une unité formelle comparable à celle des dernières messes.

Pourtant les deux compositions des cinq psaumes et du *Cantique de la Vierge* sont d'un type fort différent (et qui ne s'explique plus, comme on peut toujours le lire, par les titres et les destinations, ceux-ci étant apocryphes). Dans le *Dixit Dominus* KV 321 c'est encore, si l'on peut écrire, la dualité entre une écriture où le contrepoint joue un rôle

essentiel, où le musicien veut traduire les mots du psalmiste (voir par exemple le rythme sur *conquassabit* ou le motif ascendant sur *de torrente*) et la distribution concertante entre soli et chœur ; dans les vêpres KV 339 de 1780 il n'y a plus de soli, en dehors d'une brève intervention du quatuor au début de la doxologie finale, mais un puissant mouvement symphonique d'un bout à l'autre du psaume, en une déclamation résolument « moderne », expressive parce que intégrée à un ensemble qui crée l'atmosphère du psaume plutôt que la traduction individuelle des mots qui le composent.

La comparaison entre les deux compositions du psaume 110 *Confitebor* montre que l'affirmation répétée dans la littérature que la première serait plus profonde ou plus adaptée à la liturgie est fort contestable. Ce qui a influencé les commentateurs, ce sont les tonalités, affectées au moins depuis l'époque romantique d'un coefficient émotif. C'est ainsi que le tragique évident du *mi* mineur des vêpres KV 321 est plus spectaculaire que le *mi* bémol des autres vêpres. Pourtant c'est le début du solo de soprano en *mi* mineur qui est une anticipation précise de l'air de Barberine au début du dernier acte des *Noces de Figaro* (on comprend la citation, comme toujours en comparant la situation dramatique avec le texte du psaume), alors que le *Confitebor* KV 339, cite dès le début, et reprend dans le cours du psaume, l'intonation du plainchant qui ne peut pas ne pas s'imposer à l'auditeur. En fait la structure des deux pages est semblable : c'est une alternance entre solo et chœurs, avec la seule nuance que dans la deuxième partition le quatuor se manifeste et non pas le soprano-solo et que le chœur y a une importance prédominante. Dans la première on trouve encore des références à

l'interprétation du motet (par exemple sur *timor*).

Le psaume 111 *Beatus vir* est traité dans les deux cas sans référence au style sévère : l'unité musicale et la puissante expression du climat général étant primordiales. Ce qui n'empêche pourtant pas Mozart de traduire certains passages du texte de façon très imagée (par exemple *non commovebitur* dans les premières et *exaltatus est* dans les secondes vêpres, ce dernier montrant par ailleurs que le musicien devait pouvoir faire appel à une voix de soprano d'une grande virtuosité). On est surtout frappé de ce que dans les vêpres KV 339 l'opposition toujours relevée entre le style sévère et contrapuntique et l'homophonie sensible du classicisme viennois est totalement surmontée par Mozart qui a intégré le contrepoint le plus savant dans une musique exclusivement vivante et contemporaine.

Le contraste est d'autant plus fort dans les deux partitions avec le psaume 112 qui suit, le *Laudate pueri*, résolument traité dans le *stile antico* réputé « ecclésiastique ». Mais chez Mozart cette savante polyphonie ne se réfère jamais aux gammes diatoniques des anciens : son harmonie, ses modulations d'un chromatisme audacieux, voire révolutionnaire surprennent aujourd'hui encore les analystes au point qu'on se dit qu'il est sommaire de dater la musique « moderne » du prélude de *Tristan*. Le choix du style en imitations pour ce psaume depuis la fin du XVI^e siècle s'explique aussi par le désir d'exprimer de manière imagée le texte ; la louange incessante de ces « petits » qui débouche d'ailleurs symboliquement avec *excelsus super omnes gentes* sur de grands unissons. Malgré la différence des tonalités entre les deux partitions — *fa* majeur et *ré* mineur —, malgré la sévérité et la rigueur de l'écriture, Mozart parvient à donner dans les deux

cas un maximum de force à l'expression musicale des versets chantés.

Dans les deux cas le dernier psaume 116 *Laudate Dominum* est une aria pour soprano, mais cette fois Mozart fait un pas de géant de la première à la seconde partition, tout en se concentrant dans cette dernière (72 mesures au lieu de 140 !). Dans les vêpres KV 321 c'est une aria très « sensible » avec une jolie partie d'orgue obligé ; dans les vêpres KV 339 c'est une très simple déclamation du texte, d'une incomparable intensité expressive, au point qu'on ne pense pas que l'on puisse jamais mieux exprimer ces deux versets en musique, avec seulement la répétition intentionnelle des mots *veritas* et *manet*, cependant que sous la fin de la phrase du soprano accompagné par les seules cordes (et le basson) rentre, *piano*, le chœur, comme en une vision enthousiasmante de la louange universelle des peuples montant vers le Créateur. Lorsque le soprano-solo revient pour l'*Amen*, il semble planer au-dessus du chœur comme s'il n'était plus tout à fait de ce monde, pressentant déjà la grande cadence de l'*Et incarnatus est* de la messe en *ut* mineur KV 427. Un des sommets absolus de la musique liturgique, en dehors de toute question de style, au-delà de l'évolution historique : cette perfection-là, est devenue intemporelle.

Entre les deux compositions du *Magnificat* on observe une fois encore une gradation de l'unité symphonique, ce qui n'empêche nullement Mozart de demeurer expressif dans sa traduction du texte du cantique (voir par exemple *Et misericordia* ou *humilitaem*), alors que dans le *Magnificat* KV 321 cet aspect « motettique » demeure au premier plan d'où les séquences émouvantes ou une partie grave d'alto sans ornement sur *Quia respexit* précède

une mélodie ascendante, très ornée, du soprano sur *propter quod beatam me dicent* ou l'étonnante traduction par le chœur *et sanctum nomen eius*, ce qui fait que l'on peut peut-être donner une légère préférence au premier *Magnificat* ; mais Mozart pouvait-il aller plus loin après le *Laudate Dominum* dez vêpres KV 339 ?

Il est difficile de terminer cette étude rapide des vêpres sans citer la page d'Einstein sur la partition KV 321. « Les contrastes y sont encore plus marqués que dans la messe (KV 337) et il suffit, pour s'en rendre nettement compte, de considérer les tonalités dans lesquelles est écrite cette suite de six psaumes : seuls le *Dixit Dominus* et le *Magnificat* sont dans le ton principal d'*ut* majeur, le *Confitebor* est en *mi* mineur, le *Beatus vir* en *si* bémol majeur, le *Laudate pueri* en *fa* majeur, le *Laudate Dominum* en *la* majeur. Mozart, ici, ne se soucie plus de la notion impliquée dans le terme « style d'église » et l'on ne fait qu'exprimer différemment la même idée lorsqu'on désigne cette œuvre, avec peut-être une nuance d'atténuation, comme une sorte d'oratorio. Les contrastes les plus vifs se succèdent dans le *Laudate pueri* et le *Laudate Dominum*, celui-ci simple air d'église orné avec orgue obligé, celui-là large mouvement choral absolument dans le caractère d'un motet, débutant par un rigoureux canon *a capella*, puis déroulant ses flots de plus en plus librement : — *Laudate pueri ;* on s'imagine entendre les petits choristes de pierre de Donatello. Si Mozart avait envoyé cette œuvre au P. Martini à Bologne, sans doute lui eût-elle valu plus de compliments encore que le *Misericordias* composé à Munich — encore que ce savant homme l'eût probablement blâmé de n'avoir traité dans le style sévère que le début du morceau, et non le développement tout

entier. Mais Mozart est à présent complètement indépendant, et, en fait de style, il suit sa propre idée... La sensibilité, la mélodie juvénile qui caractérisent la musique religieuse de 1776 ont maintenant fait place à une virilité énergique, nous dirions volontiers à une solennité pleine de passion et de fougue, dont le *Beatus vir* fournit un parfait exemple. Le chœur et l'orchestre semblent acquérir une autonomie toujours plus grande ; le premier prenant un caractère de plus en plus vocal, le second de plus en plus instrumental ; et pourtant l'unité est plus parfaite que jamais. De toutes les parties, les plus originales sont sans doute la première et la dernière ; une fois de plus nous retrouvons, à la fin de la première, le thème de quatre notes cher à Mozart ; quant à la dernière, c'est-à-dire le *Magnificat*, elle allie en un ensemble d'un effet saisissant, et sans aucun changement dans le tempo, la majesté à la grâce d'un allegro symphonique. »

III. — La messe en ut mineur KV 427/417 a

Dans l'œuvre religieuse de Mozart la *Grande Messe* en *ut* mineur fait figure de bloc erratique ; elle comporte aujourd'hui encore nombre de problèmes qui ne sont pas résolus. L'autographe mozartien, longtemps perdu, a été de nouveau accessible à la fin des années 1970 et l'édition en fac-similé est annoncée, mais on sait que cette partition est beaucoup moins complète que celle qu'a connue l'éditeur André et même Koechel, lors de la rédaction de son catalogue thématique au siècle dernier. A moins qu'on ne retrouve un jour des parties perdues de cet autographe, certaines questions essentielles demeureront sans réponse, ce qui est d'autant plus regrettable qu'il s'agit d'un des monuments

de la musique situé entre la messe en *si* de J.-S. Bach et la messe en *ré* de L. van Beethoven.

Cette messe est un bloc erratique : d'abord parce que nous savons de façon certaine qu'il s'agit de la seule œuvre sacrée qui n'ait pas été commandée à Mozart. La lettre qu'il adresse à son père depuis Vienne le 4 janvier 1783 est formelle : « ... A l'égard de l'obligation morale, rien n'est plus exact... et ce n'est pas sans dessein que ce mot est tombé de ma plume. J'ai véritablement fait cette promesse dans mon cœur, et, véritablement, j'espère la tenir. Quand je l'ai faite, ma femme était encore souffrante ; mais comme j'étais fermement résolu à l'épouser dès qu'elle serait guérie, je pouvais facilement promettre cela... Le temps et les circonstances ont fait manquer notre voyage comme vous le savez vous-même... ; mais comme preuve de la réalité de mon vœu, j'ai la partition de la moitié d'une messe, et qui donne les meilleures espérances. »

Les commentaires que l'on fait sur cette messe montrent qu'on ne s'est guère attaché à comprendre le sens de cette lettre. Il en ressort clairement en effet que la messe en question n'a jamais été destinée au mariage de Mozart, qui avait eu lieu le 4 août 1782, ni à une liturgie salzbourgeoise de l'été précédent, mais bien d'une messe *votive* ultérieure : en janvier 1783 Mozart travaille à cette messe pour qu'elle puisse être interprétée en accomplissement de son vœu. Reste à savoir pourquoi cette messe, dont la première moitié donnait « les meilleures espérances », n'a pas été achevée. Car nous savons que Mozart a écrit le *Kyrie*, *Gloria*, le *Sanctus/Benedictus* et qu'il a commencé le *Credo*, dont il existe la première partie jusqu'à *descendit de caelis* et le verset *Et incarnatus est ex Maria Virgine et homo*

factus est, mais pour ces deux mouvements l'orchestration n'a pas été achevée. Enfin il existe, dans la collection Malherbe de la Bibliothèque du Conservatoire de Paris (aujourd'hui Bibliothèque Nationale), un peu plus de six mesures esquissant, dans un style admirable, le début du *Crucifixus* ; l'écriture semble indiquer que ce fragment est postérieur au reste. Comme il s'agit d'une messe votive liée à sa femme, Constance, qui avait une belle voix de soprano, on peut être certain que la partie de premier soprano de la partition était destinée à celle-ci, on possède ainsi des renseignements précis sur les possibilités vocales et musicales de Constance Mozart.

Cette messe en *ut* mineur est un bloc erratique : pour des raisons stylistiques aussi. Il ne s'agit plus d'une messe qui chercherait à se conformer aux usages musicaux autrichiens de l'époque ou aux prescriptions de l'autorité, ni de Salzbourg, ni de Vienne (depuis 1780 c'était « l'empereur sacristain » Joseph II qui régentait ces choses). Si la messe avait été achevée, à en juger par les parties composées, elle aurait des dimensions se situant au moins entre la *Missa solemnis* de Beethoven et la *Messe en si* de Bach, mais plutôt près de cette dernière. C'est donc le seul essai de Mozart dans le genre de la grande messe solennelle « napolitaine », ses quelques autres compositions « à numéros » dans le genre cantate (comme par exemple la messe pour l'orphelinat) ayant des proportions beaucoup plus modestes. Comme c'est la seule messe de Mozart qui ne lui a pas été commandée, la seule aussi qui n'est pas destinée à une liturgie précise, il faut en conclure que pour lui, cette forme monumentale représentait l'idéal de la musique eucharistique en soi, en dehors des contingences. On peut même penser que c'est

un des débuts d'explication de son inachèvement : les dimensions de la partition excluant l'utilisation liturgique de fait (comme pour la *Messe en si*, mais Bach écrivait une œuvre théorique, montrant la somme de ses connaissances et de son métier dans la forme musicale qui à ses yeux remontait à la plus haute Antiquité) ; Mozart s'est découragé. Il y a d'autres exemples d'une grande composition interrompue par lui parce qu'il n'était plus question de pouvoir l'interpréter (c'est le cas, par exemple, du concerto pour violon et piano KV 315 *f* que Mozart avait écrit pour Fränzl et lui).

La messe en *ut* mineur est écrite pour quatre solistes : soprano, mezzo, ténor et basse, double chœur à quatre voix se présentant aussi en chœur à cinq voix, flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes, timbales, les trois trombones pour doubler les parties inférieures du chœur, orchestre à cordes (avec altos) et orgue ; il n'est pas certain que l'œuvre achevée n'eût pas comporté d'autres parties encore. On peut remarquer que dans cette messe, contrairement à certains passages des autres compositions qu'il a faites de l'Ordinaire liturgique, Mozart utilise toujours la prononciation italienne du latin ; on le voit par exemple dans la manière de composer *e-le-i-son* au lieu du *e-lei-son* rencontré ailleurs.

Dans le *Kyrie* deux aspects, qui s'esquissaient dans plusieurs de ses messes antérieures, sont pleinement élaborés ; cette maîtrise grandiose de l'écriture la plus savante à travers des harmonies souvent révolutionnaires ; il n'oublie pas de tenir compte du maximum de précautions pour une interprétation idéale : les quatre parties du chœur rentrent successivement sur le même *do* joué par l'orchestre...

Deux aspects : c'est d'abord le caractère litanique de l'ensemble, qui est liturgiquement fondamental : les répétitions incessantes du texte, la réponse *eleison* confiée au chœur après

un solo (ou une voix du *tutti* traitée en solo), l'insistance dans la reprise du motif fait de notes répétées, le caractère implorant, suppliant, fait de chromatismes douloureux. C'est ensuite la caractérisation des trois invocations : les deux *Kyrie* en mineur, mais le deuxième n'est pas une reprise du premier ; il est fait de motifs nouveaux puisqu'il s'adresse à la troisième personne divine ; tous deux sont confiés au chœur. Le *Christe*, au contraire, en une brusque modulation majeure, confié à la voix très humaine du soprano-solo, auquel le chœur ne donne que de brèves répliques à mi-voix (comme saisi par le mystère de l'incarnation), puis une sorte de *strette* dans l'écriture avant le double point d'orgue suivi d'un saut de deux octaves dans la partie soliste : après une descente lente de la ligne mélodique jusqu'au *la* grave, c'est une brusque élévation et une jubilation dans les hauteurs, qui sont évidemment symboliques du mystère (et qui font entendre ce que Constance était capable de réaliser tout naturellement).

Au début du *Gloria* c'est un brusque éclat de jubilation qu'on voudrait qualifier de « cosmique » tant on est littéralement submergé par sa puissance ; le musicien parvient pourtant à y insérer aussi le climat pastoral de Noël, par exemple dans la suavité de certains dessins en doubles croches de deux voix parallèles. Le contraste est grand avec le recueillement profond des valeurs longues sur *et in terra pax hominibus* : la mélodie s'incurve, doucement descendante. Le *Laudamus te* est traité en aria pour soprano avec deux hautbois et deux cors en plus des cordes ; d'immenses (et périlleuses) vocalises décoratives traduisent le mot *glorificamus*. Le *Gratias* est confié à un chœur à cinq voix (sopranos divisés) ; est-ce une référence consciente à une antique tradition polyphonique ou l'intention symbolique d'agrandir l'harmonie et l'éclat vocal pour exprimer *magnam gloriam tuam* ? Le choix de la forme du duo pour sopranos dans le *Domine Deus* est une gradation musicale pour préparer le grand double chœur qui suivra, mais il a aussi une fonction symbolique : les imitations incessantes des voix expriment l'égalité du Père et du Fils. Pour le *Qui tollis*, qui a toujours joué un rôle important dans ses messes, Mozart choisit cette fois le double chœur, huit voix, en *sol* mineur, avec un accompagnement haché des cordes, aux grands écarts, aux rytmes pointés avec soupirs, comme une longue marche au supplice. L'harmonie est d'une singulière audace pour l'époque : ces frottements, ces âpretés, sont là pour exprimer le poids des péchés, charge terrible, écrasante pour l'Homme-Dieu ; effet qui est renforcé encore par le brusque *piano*, comme une chute, sur la fin de la phrase, et le *pp* sur le début de l'imploration

tourmentée *miserere*. Il y a peu de pages comparables à ces 65 mesures dans toute la musique sacrée. Le *Quoniam* est un trio pour les deux sopranos et le ténor, en raison de la triple acclamation *Sanctus-Dominus-Altissimus* et de l'affirmation trinitaire implicite du verseet. Les deux mots *Jesu Christe* — qu'il avait déjà cherché à souligner précédemment, par exemple en faisant brusquement taire l'orchestre dans une de ses messes brèves — deviennent cette fois un grand chœur indépendant ; dans toute la musique du temps, Mozart est le seul à l'avoir fait. La grande doxologie s'achève en une immense fugue de 200 mesures, qui n'a plus rien de la performance d'école, qui est aussi résolument « contemporaine » que la fugue pour deux orgues KV 426 écrite à la fin de cette même année 1783. D'ailleurs il s'était fait la main en quelque sorte en transcrivant des fugues de J.-S. Bach et de son fils aîné pour quatre et trois voix ; ces dernières sont même dotées d'étonnants préludes originaux. Et dans la lettre citée du 4 janvier 1783 il demande à son père de lui envoyer « les contrepoints d'Eberlin » ; il demande aussi, si dans « la dernière grand-messe de Haydn (Michel) les fugues ont de l'importance »...

Contrairement aux usages de la messe-cantate napolitaine toute la première partie du *Credo* jusqu'à l'*Et incarnatus* est prise en un seul mouvement (« comme s'il montait à l'assaut » écrit Einstein) ; le mot *Credo* revient trois fois, comme une devise, avant les sections principales ; il faut relever au moins la traduction musicale des mots *et invisibilium* et le mouvement du *descendit de caelis*. Il paraît vraisemblable que l'orchestration proposée, dans laquelle les seconds violons doublent toujours les premiers et les altos la basse, n'est pas dans l'esprit du contrepoint harmonique extrêmement riche du reste de la partition, tout comme certains motifs des cordes dans le mouvement suivant. Par contre le retour à la polyphonie vocale pour cinq voix dans ce début du Credo rattache symboliquement celui-ci au *Gratias* : l'intention théologique de Mozart est nette.

Le verset de l'*Et incarnatus est*, immense mouvement de plus de cent mesures, est écrit en forme de double quatuor, peut-être entièrement soliste : Soprano-solo, flûte, hautbois et basson et le quatuor à cordes (avec, bien entendu, la contrebasse et l'orgue). C'est une aria pour soprano colorature, avec contre-*ut* et tous les accessoires traditionnels du genre. Henri Ghéon, celui qui nous a jadis révélé cette page unique, en a parlé d'une manière inoubliable.

« Quel incurable esprit mondain, me dira-t-on, a poussé Mozart à choisir les ressources les plus profanes de son art pour exprimer le mystère le plus profond, le plus essentiel de notre religion catholique, la descente du Saint-Esprit dans la Vierge, l'Incarnation même de Dieu, et son abaissement à la commune humanité ? Que l'on daigne écouter attentivement. Déniera-t-on au prélude orchestral avant l'envolée de la flûte, la grâce grave qui convient à la salutation de l'Ange, la discrétion, la pudeur qui doit couvrir un tel secret ? Déniera-t-on au départ de la mélodie une merveilleuse justesse d'expression ? On m'objectera la suite, les broderies, les traits et les roulades... Une chose est évidente à mes yeux, dont mon plaisir et mon émotion me répondent, c'est qu'il ne dément à aucun moment le recueillement d'où il est parti. Sans quitter l'esprit du mystère, il s'élève vers le chant pur, vers le chant gratuit — je ne dis pas abstrait ; oui, le chant pour le chant, l'expression intraduisible de la beauté, de la pureté, de la joie. La vocalise italienne alors ? Si vous voulez. Il n'y a plus au monde que cette arabesque d'oiseau privée de sens humain, pour dire ce que l'esprit ne peut concevoir, ce que la langue ne peut pas formuler : l'hymne de reconnaissance de l'homme racheté qui s'essaie à rejoindre au ciel le chant suraigu et libre des anges. Que fait le grégorien dans ses alleluias, sinon enrouler, dérouler, suivant un caprice qui n'a pas de loi, un fil unique de louange ? Mozart l'imite ici... La cadence de l'*Et incarnatus est* se détache du contexte sans le traiter comme un prétexte, et il se trouve que les traits adorables du soprano et de la flûte, qui se poursuivent comme deux colombes dans l'espace sur les paroles mémorables où tout notre salut est enfermé — *et homo factus est* — réussissent à exprimer, mieux qu'aucun accord souterrain, qu'aucune paraphrase à la Wagner, la fragilité de roseau de la créature humaine... Condescendance ineffable de Dieu

qui, par amour pour elle, s'en revêt... La pureté des moyens qu'il choisit pour en réaliser le paradoxe, et l'ivresse de l'âme qui monte, sur les ailes mêmes de la grâce, qu'à entées sur elle le Christ incarné. Trop de suavité ? Peut-être. Celle des parfums de Marie-Madeleine qui baignent les pieds du Sauveur... Cet incomparable morceau, dans la tribune blanc et or, c'est Constance qui l'interprète. Constance, dont on a dit tant de mal. Cela prouve au moins un joli talent : elle avait donc quelque chose pour elle. Elle n'était donc pas indigne du cher Wolfgang ? » *(Promenades avec Mozart*, p. 241-246 *passim)*.

C'est un poète qui parle. Mais un musicien aussi, que le plus incontesté des musicologues, A. Einstein, cite comme le meilleur commentateur de cette page.

Le *Sanctus-Pleni-Osanna* est confié au double chœur à huit voix, autre page grandiose et solitaire, dans laquelle on relèvera la qualité du passage fugué (très différent de celui qui avait terminé le *Gloria*) et dont Mozart ne reprend que les quinze dernières mesures après le *Benedictus* ; son thème paraît venir d'une des fugues pour orgue de Wilhelm Friedemann Bach, ce qui est naturel lorsqu'on connaît les « sources » de son *Requiem*. C'est le quatuor soliste qui chante le verset et cela paraît comme un retour du compositeur à une tradition bien établie. En fait l'expression musicale est totalement neuve : ce n'est plus la joie un peu naïve de tant de messes (et même de quelques-unes des siennes) ; ce n'est pas davantage le contrepoint tragique de la dernière messe achevée KV 337. Une fois de plus Mozart dépasse cette antinomie de style apparemment insurmontable par l'expression d'une sorte de vénération recueillie devant le mystère, par une pure majesté musicale qui s'accorde totalement à la liturgie.

Même cette analyse beaucoup trop sommaire de la grande messe en *ut* mineur telle que nous la connaissons permet de voir le compositeur dans la

réussite d'une tentative d'intégration et d'union des styles qui ne semble pas avoir de pendant. L'évocation des mélismes caractéristiques du plain-chant par Ghéon n'est pas d'un poète, mais d'un connaisseur de la technique musicale qui découvre ainsi, malgré les barres de mesure, le rythme libre de cet *Et incarnatus est*. En fait cette partition, qui reprend en une synthèse bouleversante tout l'acquis de la musique occidentale, pressent avec la même force géniale ses développements futurs, tout particulièrement dans le domaine de l'harmonie : à bien des égards cette partition est plus prophétique que contemporaine du classicisme viennois. L'essentiel de ce monument demeure pourtant le fait qu'au-delà de cette fusion des styles tous les moyens de formulation musicale deviennent aussi expressifs que possible, depuis le contrepoint le plus savant jusqu'à la virtuosité vocale « italienne » apparemment la plus gratuite.

Le sommet solitaire de l'*Et incarnatus est*, dont l'autographe démontre qu'il a été écrit après le *Sanctus-Benedictus*, suggère d'ailleurs une autre explication pour l'inachèvement de cette messe, confirmée peut-être par le fait d'une esquisse de *Crucifixus*, admirable pourtant, mais abandonnée dès la septième mesure. Cette deuxième partie du *Credo* touche musicalement à une limite, un peu comme la dernière sonate pour piano de Beethoven, qui ne comporte pas le troisième mouvement théoriquement attendu. Comment aller plus loin après un pareil sommet ? Pour sauver au moins partiellement cette musique extraordinaire, Mozart a utilisé le *Kyrie* et le *Gloria*, deux ans plus tard, en mars 1785, pour un oratorio dont Lorenzo da Ponte lui a peut-être fourni le livret : *Davidde penitente* KV 469. Cet oratorio sur la pénitence du roi David

semble avoir connu un grand succès le dimanche 13 mars 1785, puisqu'il fut repris huit jours plus tard. Mozart ne s'était pas contenté de réutiliser le texte de la partition KV 427 ; dans le chœur final sur la musique du *Cum Sancto Spiritu* il introduit une cadence pour trois solistes ; il ajoute aussi deux airs originaux, fort beaux, l'un destiné au ténor (n° 6, *A te, fra tanti affanni*), l'autre pour le premier soprano (n° 8, *Fra l'oscuro ombre*), mais qu'il serait impossible de parodier dans l'autre sens, c'est-à-dire d'adapter à des paroles liturgiques, sans trahir Mozart. A. Einstein se trompe absolument lorsqu'il écrit avec humour qu'il espère bien que « personne n'aura l'idée de reprendre cette partition sous la forme de l'oratorio » ; nous sommes témoins que lorsque l'œuvre fut donnée, par exemple dans de très bonnes conditions à Vienne, elle passa parfaitement. Si elle ne peut se comparer tout de même, du pur point de vue de sa valeur musicale, à la messe en *ut* mineur, c'est qu'elle ne comporte ni le *Sanctus-Benedictus*, ni surtout les deux mouvements du *Credo*.

Chapitre V

MUSIQUE RELIGIEUSE ET MUSIQUE MAÇONNIQUE

Le 14 décembre 1784, entre la composition de la grande messe en *ut* mineur et l'arrangement d'une partie de l'œuvre sur le texte italien *Davidde penitente*, Mozart est affilié à la Loge maçonnique viennoise de la « Bienfaisance » *(Zur Wohltätigkeit)* ; il n'écrit plus de musique religieuse jusqu'à la veille de sa mort. En dehors de cette coïncidence, qui n'a pas échappé à certains de ses commentateurs, on insiste généralement sur la contradiction qu'il y a entre un compositeur, réputé croyant et catholique, et un membre d'association condamnée par l'Eglise romaine. Parfois de manière polémique, certains livres sur Mozart argumentent à partir de son appartenance maçonnique pour dévaloriser complètement sa musique religieuse. Pour Einstein les choses sont plus complexes. A partir d'une certaine époque « Mozart n'était plus un bon catholique, au sens où pourrait l'entendre un prêtre intransigeant ». Et le symbolisme, tout neuf à ses yeux, des francs-maçons aurait été un attrait, tout comme son caractère ésotérique ; enfin les loges lui auraient permis de composer tout à fait librement, alors que la musique destinée à l'église subissait de nombreuses contraintes.

Il semble que l'on néglige un certain nombre de faits pourtant parfaitement établis. Du point de vue purement juridique, la bulle de Clément XII condamnant la franc-maçonnerie et portant des sanctions contre les catholiques qui se seraient affiliés (23 avril 1738) n'a été promulguée ni par Marie-Thérèse, dont le mari était membre de la maçonnerie, ni par Joseph II, qui tous deux cherchèrent à la contrôler, en l'interdisant purement et simplement ou en l'organisant sous leur houlette. Juridiquement les catholiques maçons en Autriche au XVIII^e siècle n'avaient donc rien à se reprocher : ils étaient en règle. Mais d'autre part il est facile de vérifier que les loges viennoises de l'époque n'étaient ni antireligieuses, ni anticléricales, et à peine aussi anti-institutionnelles que certains mouvements catholiques actuels depuis le concile Vatican II. De nombreux prêtres, et même des dignitaires de l'Eglise, se retrouvaient dans les loges ; il existe même des livres de prière destinés aux loges viennoises du temps et édités par elles ; un censeur soucieux d'orthodoxie n'y trouverait rien à reprendre. De ce point de vue aussi il n'y avait nulle contradiction, pour un catholique convaincu, à être ce qu'on peut appeler un franc-maçon pratiquant.

I. — Le catholicisme de Mozart

Il est parfaitement attesté et il n'y a nul besoin de tomber dans l'hagiographie pour le défendre, — comme le chanoine Goschler, directeur du Collège Stanislas dans sa *Vie d'un artiste chrétien* (Paris, 1857) : il voudrait faire de lui le parangon de toutes les vertus chrétiennes... Ses lettres sont éloquentes. Après un concert réussi à Paris il s'offre la crème glacée prévue mais ensuite il va dire à Notre-Dame-

des-Victoires le chapelet qu'il avait promis. A son père : « Il est faux que je me sois vanté de manger de la viande les jours maigres ; j'ai dit que je ne m'en préoccupais en rien, que selon moi, le jeûne c'est se priver, manger moins qu'auparavant. J'entends ma messe tous les dimanches et, si c'est possible, les jours ouvrables aussi... » (13 juin 1781). A propos de son mariage : « Même si vraiment notre piété personnelle ne nous y avait pas poussés, il nous aurait fallu nous confesser pour être unis. » Et la conversation déjà citée chez le cantor Doles à Leipzig rapportée par Rochlitz, conversation située deux ans à peine avant sa mort ; elle tournait autour de la conception de la musique d'église pour les protestants « éclairés » : « Vous ne sentez pas ce que cela veut dire *Agnus Dei qui tollis peccata mundi dona nobis pacem.* Mais lorsque depuis sa première enfance on a été introduit comme moi dans le sanctuaire mystique de notre religion, lorsqu'on y a attendu avec un cœur tout brûlant les offices, sans savoir exactement ce qu'on voulait, et qu'on s'en est allé ensuite plus léger, comme élevé intérieurement, sans vraiment savoir ce qu'on avait fait, lorsqu'on déclarait heureux ceux qui s'agenouillaient pendant le touchant *Agnus Dei* et recevaient la communion et que pendant qu'ils recevaient le sacrement la musique semblait dire, en une douce joie, du fond du cœur de celui qui était agenouillé : *Benedictus qui venit*, etc. — alors c'est autre chose » (*Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig, 15 avril 1801).

Ce n'est certes pas le style de Mozart, mais ce sont ses idées de croyant convaincu et de pratiquant fidèle. Ce qui ne l'empêche nullement de distinguer entre sa foi et son appréciation de certains représentants de l'Eglise : « Que papa soit

sans soucis. J'ai Dieu toujours devant les yeux. Je confesse sa toute-puissance, je crains sa colère. Mais je reconnais aussi son amour, sa compassion et sa miséricorde. Il n'abandonne jamais son serviteur. » Et la même année : « Nous prions tous deux papa d'être gai et toujours joyeux en pensant que si le grand muphti H. C. (Colloredo !) n'est qu'un misérable, Dieu, du moins, est compatissant et miséricordieux » (1777). Par le procès-verbal de séquestre de ses biens à sa mort nous savons qu'il avait aussi une Bible de 1679 « bien usagée ».

II. — Mozart et la franc-maçonnerie

Les contacts de Mozart avec les groupements maçonniques ou para-maçonniques ne datent pas de son affiliation à la fin de l'année 1784. Dès la jeunesse salzbourgeoise les contacts de la famille avec des personnages appartenant à ce type de groupement, notamment les « Illuminés », ont été fréquents et divers. La première œuvre sur un texte maçonnique date de l'hiver 1767-1768, c'est le lied KV 53 *Freude, Königin der Weisen.* En 1772 il écrit un lied destiné à une loge « johannique » KV 148 *O heiliges Band.* Un an plus tard c'est *Thamos* KV 345 commandé par un franc-maçon. En 1777-1778 ce sont les contacts très étroits avec un membre des loges, le chevalier von Gemmingen, à Mannheim, pour qui il écrira la musique de *Semiramis* (perdue). Et en 1783 c'est la cantate KV 429 anticipant des thèmes de *La Flûte enchantée.*

D'autre part à mesure qu'on scrute l'œuvre de Mozart et celle de ses contemporains les plus marquants de ce point de vue précis, on s'aperçoit de l'importance fondamentale jouée par la sémantique musicale et le symbolisme maçonnique dans *toute*

la musique — en dehors justement de la musique d'église. On se rendra compte que bien des aspects du langage musical de Mozart ne lui sont nullement personnels, qu'il s'agit d'une langue musicale maçonnique parfaitement connue de tous, mais qu'il met en œuvre d'une manière géniale et irréductible à autrui. Il y a là encore un travail considérable à faire par la musicologie et la sémiologie musicale.

III. — L'œuvre maçonnique de Mozart

Il n'est pas dans la perspective de ce travail d'analyser ces compositions, qui sont relativement nombreuses et importantes. Il faut au moins citer deux précisions d'ordre technique musical qui éclairent bien le sens des œuvres pour la Loge. Les deux chœurs destinés à ouvrir et à conclure les travaux de sa loge KV 483/484 sont traités comme des chorals suivis d'un postlude « figuré ». Et le chef-d'œuvre de cette catégorie, la *Maurerische Trauermusik* KV 477/479 *a*, la « musique funèbre maçonnique », cite un thème de plain-chant emprunté à la liturgie des funérailles ; ce qui est significatif, même si l'on sait aujourd'hui que cette page n'a pas été composée à la mémoire des « frères » Mecklenbourg et Esterhazy de Galantha. Ce qui est indéniable, c'est que l'ensemble de la musique écrite par Mozart pour les loges est toute proche par son climat de sa musique religieuse, non pas parce que cette dernière contient des références maçonniques, mais parce que la musique maçonnique a tout naturellement des références religieuses ou liturgiques, comme on vient de le rappeler. C'est le contraire qui serait choquant.

Chapitre VI

MOZART A L'ORGUE

En dépit d'études remarquablement documentées et qui ne datent pas d'aujourd'hui (cf. dans la bibliographie : Hyatt-King et Dennerlein), cet aspect de l'œuvre mozartien demeure curieusement méconnu. La meilleure illustration en est le fait que l'on cite habituellement à ce propos les seules pages qui n'ont aucun rapport direct avec l'orgue : les *Fantaisies* KV 594 et 608 ainsi que le *Rondo/ Andante* KV 616, des pages magistrales au demeurant, mais destinées à un mécanisme d'horlogerie (un rouleau à pointes actionnant de minuscules flûtes) ; des mozartiens aussi éminents que différents — Bruno Walter et Otto Klemperer, voire Edwin Fischer — nous ont dit, en son temps déjà, que la seule réalisation de ces pages, en dehors et au-delà du mécanisme pour lequel elles ont été conçues, serait l'orchestre de *La Flûte enchantée* ou la « synthèse sonore »... Dans l'œuvre de Mozart l'orgue est présent sous deux aspects différents, contrastés ; les *sonate all'epistola* et les compositions pour orgue seul.

I. — Les « sonate all'epistola »

L'utilisation de la musique instrumentale concertante, pour cordes d'abord, puis pour des ensembles

plus fournis allant jusqu'à la formation symphonique de Joseph Haydn à la fin du XVIII^e siècle, était habituelle dans toute l'Europe au cours des offices, et ce au moins depuis la deuxième moitié du siècle précédent. A Salzbourg, dans la première moitié du XVIII^e, on utilisait des sonates d'église, généralement des sonates en trio, dont les trois mouvements (parfois quatre) se répartissaient en entrée, interlude entre l'épître et l'évangile et offertoire, parfois sortie. Léopold Mozart a écrit une série de ces sonates (1740) pour la cathédrale de Salzbourg. Il ne s'agit pas de *sonate da chiesa* au sens des compositeurs du sud des Alpes, mais de mouvements de sonates au sens plus général qui auront tendance à se transformer, au cours de la seconde moitié du siècle, en véritables mouvements de concerto.

On apprécierait mal le rôle du prince-archevêque Colloredo si l'on ignorait qu'il a commencé par réduire la longueur et le nombre de ces interludes dès son entrée en fonction (1772) ; en 1783 il supprima complètement la seule survivance de cet usage en chargeant Michel Haydn de composer les graduels (ou traits) qui devaient être normalement chantés à cet endroit de la messe. Leur forme concise indique que les 17 *sonate all'epistola* de Mozart (il existe un fragment d'une dix-huitième KV 145/124 *c*) ont été destinées aux offices de la cathédrale à l'époque de Colloredo, qu'elles ont donc été composées entre 1772 et 1780 (la datation de quelques-unes par Einstein de 1767 étant très peu probable). Sur l'un des autographes mozartiens KV 278/271 *e* on peut lire la mention précise *Sonate pro festis Palii*, c'est-à-dire pour les grand-messes solennelles des jours où Colloredo, qui avait le privilège du *pallium* pontifical ès qualités, célébrait lui-même à la cathédrale.

Pour les fidèles salzbourgeois comme pour Mozart lui-même cette « sonate à l'épître » n'avait rien de bizarre ou de choquant : c'était une vieille tradition et son caractère n'était pas ressenti comme « profane ». L'allure d'un *allegro* joyeux se comprenait parfaitement dans la perspective générale de l'époque que nous avons évoquée au début de ces pages ; elle se justifiait tout particulièrement par le fait qu'elle introduisait au chant solennel de l'évangile — on savait encore fort bien que ce mot grec signifie « bonne nouvelle » — et la bonne nouvelle est naturellement accueillie avec joie. A mesure que le style des messes de Mozart évolue, il est possible que l'une ou l'autre fois, dans les dernières de ces pages, il ait voulu créer un contraste perceptible entre la sonate et les grandes pages polyphoniques qu'il jouait lui-même à l'entrée et à la sortie en sa qualité d'organiste de la cathédrale ; même dans ce cas il ne faut pas perdre de vue le sentiment d'unité qui est fondamental dans la musique de Mozart : pour lui la distinction profane-sacré n'avait aucune signification musicale.

Ces sonates sont écrites dans leur grande majorité pour deux parties de violons et basse ; dans les premières l'orgue se contente même de réaliser le chiffrage traditionnel de celle-ci. Avec l'évolution du compositeur la partie d'orgue devient plus importante : dans KV 336/336 *d* c'est une véritable partie de concerto pour clavier avec l'indication de la cadence à improviser. Trois de ces sonates ont une partie d'orchestre plus importante : KV 263 fait appel en plus à deux trompettes, KV 278/271 *e* à deux hautbois, deux trompettes et timbales, KV 329/317 *a* à deux hautbois, deux cors, deux trompettes et timbales, ce qui confirme qu'elle était destinée à la *Messe du Couronnement.* Il

est également vraisemblable que la sonate KV 336 était destinée à la messe KV 337.

La quasi-totalité de ces pages sont des allegros ; pour leur donner le caractère voulu par le compositeur il faut se souvenir qu'un *presto* mozartien est à peine un *allegro* pour notre sensibilité actuelle : la chose est parfaitement prouvée par les mécanismes réglés par le compositeur lui-même en comparaison de ces manuscrits ou par les possibilités de mécaniques de clavier (piano-forte) de son temps, qui permettent également des comparaisons avec les manuscrits autographes. Dans une bonne partie ces allegros ne comportent qu'un embryon de développement, une sorte de variation centrale ; c'est dans les dernières œuvres du genre que se rencontre la structure plus élaborée dans le sens de la forme-sonate.

II. — Les œuvres pour orgue seul

Le fait est mentionné dans toutes les biographies : Mozart a été un organiste virtuose au sens plénier du mot, un improvisateur d'une qualité exceptionnelle aussi. Beaucoup d'instruments de son temps ont conservé comme un des grands souvenirs le passage de Mozart. Le cas du grand orgue de l'église du Strahov à Prague est particulièrement intéressant parce que le titulaire de l'instrument, le P. Norbert Lehmann, a tenté de noter ce qu'il appelle une « fugue improvisée » de Mozart en septembre 1787 (au moment de la mise au point de *Don Giovanni* !) : même si la notation de mémoire des 67 mesures est évidemment malhabile, elle donne une idée impressionnante de la science contrapuntique de Mozart, alliée à une extrême audace harmonique, comme toujours.

Dès les années d'enfance l'organiste est au moins aussi admiré que le pianiste : c'est déjà le cas du garçon de huit ans à la cour de Versailles et de Londres ; c'est encore le cas du jeune maître voyageant aux Pays-Bas, en Italie et en Autriche. Il faut rappeler qu'il a cherché à obtenir des postes d'organiste, par exemple à Versailles et à Strasbourg ; que c'est à sa demande qu'il fut nommé le 17 janvier 1779 *Hof-und-Domorganist* (organiste de la cour et de la cathédrale) à Salzbourg. Pendant les derniers grands voyages (Prague, Dresde et Leipzig) l'organiste se manifeste encore. Le 5 mai 1791 Mozart est nommé maître de chapelle en second de la cathédrale Saint-Etienne à Vienne, avec droit de succession, toujours à sa demande, ce qui impliquait d'importantes obligations d'organiste ; il avait posé sa candidature au poste d'organiste titulaire, charge qu'il n'obtint pas, mais il est appelé en qualité d'expert en compagnie d'Albrechtsberger pour la réception d'un nouvel orgue dans une autre paroisse viennoise, Saint-Laurent.

Le paradoxe apparent est que le catalogue de Mozart ne semble pas contenir d'œuvres destinées à l'orgue seul. Même si l'on a suggéré que, conformément à la lettre adressée à sa sœur, il considérait ses improvisations à l'orgue comme difficilement imitables, même si l'on se souvient que beaucoup d'instruments d'une très grande qualité ont été « simplifiés » (comme on disait joliment) à son époque, cette absence de compositions destinées au « roi des instruments » doit surprendre. Mais au colloque tenu en 1958 à Salzbourg, H. Dennerlein a pu établir, par son rapport comme par des analyses de partitions et des auditions d'enregistrements correspondants, notamment ceux réalisés sur le magnifique instrument Stumm de Kirchheimbolanden,

que Mozart a touché en 1778, qu'il y a des témoignages irrécusables du style organistique du musicien en restituant un certain nombre de pages à l'orgue.

Einstein avait déjà suggéré que le prélude KV 15 *g* contenu dans le cahier d'esquisses de Chelsea (automne 1764) pourrait être destiné à l'orgue ; Dennerlein y ajoute avec beaucoup de vraisemblance l'*andante* 15 *ii* du même recueil. L'*allegro* KV 72 *a*, qui se trouve sur le pupitre dans le portrait de Mozart peint en décembre 1769 à Vérone, est peut-être l'une des pages qui valurent au jeune organiste le triomphe bien connu lors du récital à l'église San Tommaso. Toutes ces pages, sauf peut-être la première, reflètent un style d'orgue galant, inspiré du bel canto, n'utilisant pratiquement pas le pédalier ; il est normal que le garçon ait commencé par se manifester dans le goût de ce qu'il entendait et qui était prisé par les auditeurs.

Einstein avait classé le grand *allegro* en *sol* mineur KV 312 à la fin de l'année 1774 ; dans ses dernières années il aurait voulu transformer ce KV 189 *i* en 590 *d* pour le situer en 1790 en raison de sa « suprême maîtrise » ; Dennerlein relève au contraire la parenté thématique évidente avec la fugue dans le même ton KV 401/375 *e* que le catalogue situe au printemps 1782 ; l'autographe est précis : il s'agit bien d'une fugue pour deux (et non quatre) mains. Un examen plus attentif de ce prélude et fugue 312/401 le rapproche de toute évidence de l'improvisation de Strahov et on la rapprocherait volontiers du quintette à cordes dans le même ton ; mais alors pourquoi Mozart n'a-t-il pas inscrit ce chef-d'œuvre dans son catalogue personnel tenu à l'époque ? Il demeure donc plus probable qu'il s'agit d'un des nombreux « contrepoints » contem-

porains de la composition de la *Grande Messe* en *ut* mineur.

Quoique moins personnelle, c'est encore à l'orgue qu'est destinée la fantaisie et fugue KV 394/383 *a*. Le même schéma se présente dans les deux premiers mouvements d'une suite KV 399/385 *i* écrite vers la même époque, à ceci près que le premier volet a été intitulé par Mozart lui-même *Ouverture* et qu'il évoque les Intradas du Nord. Mais ce diptyque est suivi d'une allemande, d'une courante et d'un début de sarabande, qui n'ont rien de particulièrement organistique, alors qu'elles sonnent idéalement au piano ; on a donc quelque difficulté à suivre ici la démonstration de Dennerlein, même si les deux premiers mouvements sont très bien adaptés à l'orgue. Certains spécialistes ont suggéré tout récemment que ce serait en fait une copie que Mozart se serait faite d'une œuvre d'autrui ; en attendant la publication des arguments on observera pourtant que la très belle polyphonie de la fugue en *la* mineur paraît plaider en faveur de Mozart.

L'attribution de l'*adagio* en *si* mineur KV 540, une des pages les plus étonnantes de Mozart, à l'œuvre d'orgue peut surprendre ; mais il suffit de l'entendre sur un instrument de l'époque (dans le style des orgues du sud de l'Allemagne et de l'Autriche, influencés par l'Italie) pour se rendre compte que Dennerlein a raison d'écrire qu'elle paraît avoir été destinée « spécialement au cromorne et à la voix humaine ; d'ailleurs l'orgue est le seul à posséder l'ample respiration que demande cette page ». Il est certain que l'*adagio et fugue* en *ut* mineur 546/426 donne une grande idée du style que devait avoir Mozart lorsqu'il touchait l'orgue ; il est incontestable aussi que Mozart a destiné ces pages dans leur version définitive au quatuor à

cordes et, que dans cette réalisation d'une maîtrise transcendante, elles manifestent toutes les intentions de leur créateur ; on ne suivra donc Dennerlein qu'avec précaution en l'occurrence.

Le 18 mai 1789 Mozart écrit *stante pede* (subitement) dans le livre de raison de l'organiste de la cour de Saxe, un certain Engel, à Leipzig, les 38 mesures d'une *gigue* en *sol* majeur KV 574. C'est évidemment une évocation et un hommage à la grande figure du cantor J.-S. Bach, dont il venait de découvrir le motet à double chœur *Singet dem Herrn ein neues Lied.* Mais quelle force et quelle liberté dans ces harmonies totalement inédites ! « Lorsqu'il a constaté son authenticité indiscutable, tant du point de vue documentaire que musical et artistique, l'historien de la musique ou l'artiste capable de comprendre et de sentir éprouve devant ces quelques mesures jetées hâtivement sur un album de souvenirs un sentiment de grandeur indicible, de conquête prophétique et d'admiration pour tant de pénétration compréhensive » (G. de Saint-Foix). Même si l'œuvre n'était pas dans le cahier de l'organiste Engel, elle ne saurait se concevoir qu'à l'orgue, si l'on veut lui donner sa vraie et prodigieuse dimension.

Chapitre VII

L'ULTIME PERFECTION

Il était admis que pendant huit ans, à l'époque des chefs-d'œuvre lyriques et instrumentaux, Mozart n'avait plus écrit d'œuvres vocales, pour l'Eglise ; seul serait demeuré actif l'organiste. Mais l'étude du papier utilisé a enlevé tout fondement à cette affirmation. Toute une série d'autographes religieux est en effet écrite sur un papier de musique que Mozart a utilisé entre décembre 1787 et février 1789.

La plupart de ces manuscrits sont des fragments ; il y a aussi des compositions achevées comme le *Kyrie* en *mi* bémol majeur KV 322/296 *a* pour chœur et grand orchestre (deux hautbois, deux bassons, deux cors, deux trompettes et timbales en plus du quintette à cordes) « témoignant d'une conception grandiose et d'un soin extrême dans la réalisation des groupes vocaux et instrumentaux ». Et la tonalité solennelle n'est pas seule à évoquer le climat de *La Flûte enchantée* (A. Einstein). Le *Kyrie* en *ut* majeur KV 323, qui utilise exactement le même appareil vocal et instrumental et qui a des rapports stylistiques évidents avec le *Kyrie* en *mi* bémol, a été conçu lui aussi entre la symphonie en *sol* mineur KV 550 et le Trio *(Divertimento)* à cordes KV 563 pour Puchberg. Datent de cette même époque (et à la suite des mêmes études) les fragments d'un *Sanctus* (KV, p. 371), d'un *Gloria* (KV 323 *a*) et des *Kyrie*

KV 196 *a* et 422 *a*. On comprend mieux ainsi pourquoi Mozart écrit le 2 août 1788 à sa sœur Nannerl à Salzbourg de lui envoyer des messes de Michel Haydn.

La plus impressionnante de ces nouvelles datations de la chronologie mozartienne est celle du *Kyrie* en *ré* mineur KV 341 que l'on disait « de Munich » depuis O. Jahn. Dans le volume 6 des Messes et fragments de messes de la nouvelle édition monumentale critique, Monika Holl démontre pourquoi ce chef-d'œuvre ne peut pas être antérieur à 1788, mais qu'il date plus probablement encore du début de l'année 1791, la dernière année de Mozart ; cette partition a sans doute été écrite lorsqu'il a obtenu de nouvelles responsabilités à la cathédrale Saint-Etienne de la capitale autrichienne. C'est l'un des sommets absolus de la musique religieuse (et pas seulement de celle de Mozart) dans le style concertant. « En dépit de toute sa majestueuse solennité ce *Kyrie* respire la crainte de l'incertain et en même temps la douceur, la confiance en une bonté salvatrice — le chromatisme aussi bien y cède constamment le pas à une cadence ferme, l'agitation fait constamment place à la quiétude... La maîtrise qui préside à l'agencement architectural, à la délimitation des groupes vocaux et instrumentaux, la sensibilité dont témoigne l'exécution des moindres détails — qu'on suive par exemple parmi les vents la partie de tel ou tel couple d'instruments ! — sont telles que pour un peu on tomberait à genoux. (...) Comme l'a fait remarquer M. de Saint-Foix, il semblerait qu'on ne puisse plus parler de contrepoint ou d'homophonie : ce n'est ni l'un ni l'autre qui règne ici, à proprement parler. Mozart, ici, résout l'antinomie qui oppose le style *galant* au style *savant*, il résout la crise *avant* de l'avoir abordée

à proprement parler ; l'immensité de son génie la lui fait devancer » (A. Einstein). Il faut ajouter que l'on trouve déjà ici quelque chose de l'atmosphère de douloureuse résignation de l'air de Pamina dans *La Flute enchantée*, avec d'ailleurs l'un des motifs de cordes de celui-ci ; mais aussi que l'orchestre est d'une richesse tout à fait singulière : deux flûtes, deux hautbois, deux clarinettes, deux bassons, quatre cors, deux trompettes, timbales et orgues, en dehors du quintette à cordes.

Dans les derniers mois de sa vie naissent deux chefs-d'œuvre, le premier spontanément, le second à la suite d'une commande ; ce dernier demeura inachevé ; il a longtemps constitué une énigme pour la musicologie. En dehors de la *Messe du Couronnement* ce sont les deux pages les plus populaires de Mozart dans l'ordre de la musique sacrée, ce qui ne s'explique pas seulement par leur situation dans la trajectoire créatrice du compositeur, qui atteint en cette dernière année l'ultime perfection.

I. — L' « Ave verum » KV 618

C'est le 17 (d'après la partition autographe) ou le 18 juin (d'après son catalogue personnel) 1791 que Mozart écrivit ce motet pour quatre voix, cordes (avec alto) et orgue ; il précise même *Baaden* (la petite localité balnéaire au sud de la capitale). Même en l'absence de cette indication l'histoire du manuscrit aurait appris que le motet était destiné à l'instituteur et *Regens chori* de Baden, Anton Stoll, un homme qui perpétuait la féconde tradition de ces enseignants-musiciens, qui firent par exemple de la Bohême quelques décennies plus tôt le « conservatoire de l'Europe » (Burney). Stoll était l'ami de J. Haydn (dont il recueillit l'irascible épouse, qui

mourut dans sa maison) et de Mozart depuis de longues années ; celui-ci lui prêtait sa musique d'église, lui procurait celle de Michel Haydn et ne dédaignait pas de participer lui-même à la musique religieuse dirigée par Stoll dans la petite église.

Le vendredi et le samedi après la Pentecôte Mozart était donc à Baden, où sa femme suivait une cure depuis le 4 juin avec leur fils Karl ; on ignore la durée exacte du séjour du musicien, mais on sait qu'il participa — détail significatif — le dimanche suivant à la procession de la Fête-Dieu dans le quartier de la Josephstadt à Vienne. A Baden la Fête-Dieu était célébrée normalement le jeudi après le dimanche de la Trinité (23 juin). Il n'est pas impossible que Mozart ait tenu l'orgue lors de la création de l'*Ave verum* à l'église de Baden ; cette première a dû être le fait d'un quatuor ou d'un petit ensemble vocal avec des cordes solistes.

Le texte latin de ce motet n'est pas liturgique ; il se trouve pour la première fois dans un manuscrit de Reichenau au XIV^e^ siècle ; l'église de Rouen l'utilisait dans l'Ordinaire. Dans le sud de l'Allemagne et en Autriche ce motet était chanté après l'Élévation dans les messes solennelles et pour les bénédictions du Saint-Sacrement, en particulier lorsque la procession de la Fête-Dieu se terminait par une bénédiction solennelle à l'église paroissiale ; c'est sans doute le cas de Baden en 1791. La prosodie de la mélodie traditionnelle en plain-chant mesuré est déjà assez mal venue : elle ne facilite pas la compréhension du texte. Le texte latin compte encore un neuvième vers que Mozart n'a (heureusement) pas composé : *O dulcis, o pie, o fili Mariae.*

La structure du motet mozartien est d'un équilibre idéal. Par la répétition expressive du premier mot il crée une période très harmonieuse : *Ave,*

ave (2), *verum corpus* (2) *natum de Maria Virgine* (4) ; on voit qu'il ne tient pas compte de la distribution des vers et des rimes pour souligner le sens. Les huit vers sont répartis en deux sections de quatre, séparés par un interlude, ce qui paraît contredire la structure théologique : six vers d'affirmation dogmatique et deux vers de prière ; en fait c'est la mort du Christ et celle du chrétien que Mozart unit ainsi en un tout musical. Pourtant on remarquera que c'est dans le septième vers qu'apparaît un matériau musical neuf, et l'écriture homophone se déploie ici en polyphonie. On relèvera aussi combien Mozart a amélioré le texte traditionnel en écrivant *in mortis examine* au lieu de *mortis in examine*, bien entendu en vue de la mise en œuvre mélodique et harmonique.

Il faudrait analyser longuement l'œuvre, dont Berlioz a fait un modèle d'utilisation des tessitures et des registres dans son traité d'orchestration ; il faudrait souligner la qualité d'un contrepoint totalement assimilé, devenu contemporain, engendrant des harmonies d'une intensité expressive exceptionnelle. Evidemment, l'œuvre ne s'identifie jamais totalement à son créateur ; mais comment imaginer qu'une prière de cette qualité musicale et spirituelle, rejoignant les plus belles pages des mystiques espagnols comme Victoria, puisse ne pas être l'expression d'une personnalité profondément croyante ? Le choix libre de ce texte-là justement — dont on réduirait singulièrement la portée en l'attribuant à la seule reconnaissance de Mozart envers l'instituteur de Baden parce qu'il avait trouvé un logis confortable à sa femme — est hautement significatif : la présence eucharistique n'est-elle pas la pérennité ici-bas du mystère de l'Incarnation dont on a vu qu'il occupe une place centrale dans la musique religieuse

de Mozart ? « Le morceau ne comprend que quarante-six mesures ; et rarement on a mis tant de ferveur et de beauté classique en un si petit espace. Bien qu'il rappelle par sa conception d'ensemble le *Sancta Maria* de 1777, l'*Ave verum* témoigne d'un progrès considérable en ce qui concerne l'économie artistique de l'œuvre » (Karl Geiringer). En cette église de Baden où il peut faire ce qu'il veut dans l'ordre du style, où aucune règle ne lui est imposée, à condition de tenir compte des modestes ressources de l'endroit, le Mozart de *La Flûte enchantée* peut enfin réussir sans faille ce vers quoi tendait toute son œuvre destinée à la liturgie : l'intégration de toutes les ressources de la tradition dans une musique exclusivement contemporaine et expressive, qui respecte pourtant la nécessaire distance d'une composition destinée à la prière publique et communautaire. Cette réussite-là demeurera solitaire ; même la dernière et monumentale partition inachevée ne pourra la recommencer.

II. — Le « Requiem » inachevé

Le seul document écrit sur le *Requiem* est la copie d'une lettre datée : « Vienna 7^{bre} 1791 », lettre en italien qu'on supposait avoir été adressée à son librettiste Lorenzo da Ponte. C'est dans cette lettre qu'il est question de l'inconnu, le fameux « messager en gris » (ou en noir...), qui s'est incrusté profondément dans la littérature et — peut-on ajouter aujourd'hui — dans la légende mozartienne. Otto Erich Deutsch a établi que cette lettre depuis longtemps suspecte était en réalité apocryphe ; il s'agit d'un faux datant des débuts de l'ère romantique. On peut lire aussi dans l'abondante littérature sur ce thème (et même dans la plus récente !) que le

Requiem aurait été commandé à Mozart par le comte von Walsegg zu Stuppach, parce que celui-ci aurait voulu s'en attribuer la paternité et qu'il l'aurait fait interpréter sous son nom.

Encore une légende qu'il faut abandonner. Otto Schneider a retrouvé dans les archives de Wiener-Neustadt (donc près de Stuppach) le récit d'un certain Anton Herzog sur la « véritable et authentique histoire du *Requiem* de W. A. Mozart » (1839) ; il donne tous les détails du contrat passé par devant Me Johann Nepomuk Sortschan, avocat à Vienne (Am Hof, Innere Stadt nº 237). Contrat en bonne et due forme, rien d'anonyme, une somme de cent ducats à la clé, c'est-à-dire le montant habituellement payé pour la composition d'un opéra. Seule curiosité — mais qui explique une bonne part de légendes qui ont fleuri autour du *Requiem* : le comte était seul propriétaire, le compositeur devait donc livrer son original sans en prendre copie.

Le même récit a permis d'éclaircir ce point un peu étrange. Herzog avait été dans l'orchestre privé du comte Walsegg ; c'est même lui qui a fait travailler les interprètes pour préparer la première officielle du *Requiem* à Wiener-Neustadt. Il rapporte que son maître aimait mystifier ses musiciens en s'astreignant à recopier les œuvres qu'il achetait ainsi « en exclusivité »; il les ornait de son nom. Le jeu des devinettes sur le véritable auteur se corsait lorsqu'il s'agissait d'une œuvre nouvelle, écrite pour la circonstance. C'est ainsi que Walsegg eut l'idée de commander à Mozart un *Requiem* après la mort de sa femme en février 1791. Peut-être connaissait-il le nouvel intérêt de Mozart pour la musique d'Eglise, suscité aussi par sa nomination comme vice-maître de chapelle de la cathédrale le 9 mai 1791.

Tout porte à croire que Mozart avait l'intention d'honorer cette commande par une œuvre imposante et travaillée en profondeur : lorsqu'il la commença en automne 1791, il inscrivit en tête de la première page du manuscrit 1792, ce qui révèle qu'il pensait y consacrer beaucoup de temps, six mois au moins. Le destin en décida autrement. En novembre 1791 Mozart tomba malade ; il mourut dans la nuit du 5 décembre. Et le *Requiem* n'était pas achevé. Jusqu'à l'offertoire *Domine Jesu Christe* inclus l'œuvre était terminée, à des détails d'orchestration près. La somme payée d'avance était dépensée depuis longtemps : Mozart était couvert de dettes ; ses biens furent mis sous séquestre à sa mort. Il fallait absolument trou-

ver le moyen de compléter la partition par le *Sanctus/Benedictus*, l'*Agnus Dei* et le verset de communion *Lux Aeterna* ; il fallait aussi, pour respecter le contrat, livrer un manuscrit qui puisse passer pour autographe.

Après des essais non concluants on finit par s'adresser à Franz Xaver Süssmayer, disciple, ami et collaborateur de Mozart ; il avait écrit pour lui les récitatifs *secco* de la *Clemenza di Tito*. Süssmayer travailla si bien que la musicologie, jusqu'aux études scientifiques les plus récentes, ne put déterminer avec précision ce qui était de Mozart ou de son collaborateur. Süssmayer a dû disposer pour achever les parties que Mozart n'avait pas rédigées d'esquisses très avancées. Dans une passionnante étude parue dans la *Oestereichische Musikzeitschrift* (I/1987, p. 2-17 ; « Ein französisches Vorbild für Mozarts Requiem ») Hartmut Krones a montré l'impact de la *Messe des Morts* de François-Joseph Gossec sur le *Requiem*, au point que l'analyse harmonique de celle-ci s'applique à la partition de Mozart, même dans les parties présumées « réalisées » par Süssmayer, comme le *Benedictus* ou l'*Agnus Dei*. Par ailleurs, le *Sanctus* de Mozart est proche d'un *Sanctus* allemand de Wilhelm Friedemann Bach, auquel est empruntée la matière du *Recordare*, une *sinfonia* en *ré* mineur pour deux flûtes, cordes et basse continue.

Les choses ont pourtant failli s'envenimer entre Constance et le comte Walsegg lorsque celui-ci apprit qu'on avait créé un *Requiem* de Mozart le 2 janvier 1793 dans cette salle Jahn (située *Himmelpfortgasse* : ruelle de la porte du ciel !) où Mozart avait interprété pour la première fois son ultime concerto pour piano KV 595. Le comte avait ainsi la preuve qu'il n'avait pas reçu la seule partition et sans doute même pas la partition autographe. Il a heureusement ignoré que Constance avait vendu l'année précédente l'autographe de son mari pour cent ducats — la somme convenue et en partie payée d'avance par le comte... — au roi Frédéric Guillaume II de Prusse. Sans doute n'a-t-il jamais connu toutes les péripéties de cette composition ; sans doute a-t-il ignoré que le 14 décembre 1793 il a dirigé en l'église des Cisterciens de Wiener-Neustadt une œuvre de Mozart-Süssmayer. Avec le recul du temps on ne peut qu'admirer le travail de Süssmayer. Mais la partition du *Requiem* n'en demeure pas moins solitaire et mystérieuse.

Car du point de vue de la musique liturgique, de son adaptation fonctionnelle, le *Requiem* pose un problème. Si l'on songe à la grande messe en *ut* mineur

KV 427 ou surtout à l'*Ave verum*, tout proche dans le temps, il apparaît avec évidence que le compositeur n'a pas opéré ici cette fusion des styles en une sorte d'objectivité, hiératique et expressive à la fois, qui demeure l'idéal de sa musique d'église (et de toute musique d'église digne de ce nom), authentiquement contemporaine par-dessus le marché. Il n'utilise guère le style contrapuntique que dans le *Kyrie* et dans le *Quam olim Abrahae* de l'offertoire — dans lequel il s'est souvenu du thème et du style de son ami Michel Haydn : n'avait-il pas tenu l'orgue dans le *Requiem* de celui-ci lors des funérailles solennelles du prédécesseur de l'archevêque Colloredo à la cathédrale de Salzbourg le 16 décembre 1771 ? Il a utilisé aussi un mode du plain-chant grégorien, le fameux *tonus peregrinus* (modification du mode *la*), emprunté au dernier psaume des vêpres dominicales *In exitu Israel de Aegypto (Quand Israël sortit d'Egypte)*.

Ce sont là des références bien extérieures au style d'église. L'ensemble de son *Requiem* a des accents d'un pathétique et tragique que l'on ne retrouve nulle part ailleurs dans sa musique destinée à la liturgie romaine. Il est vrai que cette messe est écrite dans la tonalité de *ré* mineur, tonalité extrêmement rare dans le catalogue de ses œuvres. Il n'y a que sept partitions dans le KV qui soient en *ré* mineur.

La première œuvre en *ré* mineur est la troisième messe écrite par le garçon de douze ans KV 65 ; on se souvient qu'elle était destinée à la prière dite des « quarante heures » devant le Saint-Sacrement exposé (5 février 1769 à l'église de l'Université à Salzbourg) : prière d'expiation à la veille du carême et presque de la perspective du temps de la Passion, c'est-à-dire de la mort expiatoire du Sauveur. Deux

ans plus tard c'est le seul oratorio. *La Betulia liberata* KV 118 en *ré* mineur, *Davidde penitente* n'étant qu'un arrangement de la *Grande Messe* en *ut* mineur. Or l'histoire de la libération de Béthulie tourne autour de la mort, sacrificielle en quelque sorte, d'Holopherne décapité par Judith : on reste dans la même thématique. Mieux que cela : nous avons relevé que dans le finale de l'œuvre il y a un solo de Giuditta empruntant justement le *tonus peregrinus* que Mozart reprend dans le verset de l'*Introït* du *Requiem*. On songe alors au début du *Purgatorio* dans la *Divine Comédie* de Dante, lorsque le poète voit la nef des âmes conduite par l'Ange :

In exitu Israel de Aegypto
Cantavam tutti insieme ad una voce,
Con quanto di qual salmo à poscia scripto...

En 1782, Mozart écrit une fantaisie pour clavier KV 397/385 *g* en *ré* mineur, dont la mélodie latente, chromatique, mais surtout un motif obstiné à la basse, proche du thème du *Dies irae*, permettent de comprendre l'intention.

C'est grâce à Constance qu'on sait que le quatuor à cordes KV 421 en *ré* mineur a été écrit pendant les heures où elle mettait au monde leur premier enfant, un fils, le 17 juin 1783. Nous avons pu montrer, il n'y a pas si longtemps, que le célèbre concerto pour piano et orchestre KV 466 en *ré* mineur est plus que probablement une œuvre ésotérique du compositeur qui venait d'être initié à la « vraie sagesse » dans les Loges viennoises, autrement dit : une description maçonnique de la lutte des ténèbres contre la lumière, donc du passage à la vie à travers l'expérience de la mort.

La plus importante de toutes les œuvres de Mozart en *ré* mineur — avec le *Requiem* — c'est à coup sûr le *dramma giocoso*, *Don Giovanni*, œuvre lyrique énigmatique où la mort elle-même, sous la forme symbolique de la statue qui marche, fait irruption dans la destinée humaine. Cette œuvre est sans doute la seule, parmi celles destinées à la scène, qui lui a donné tant de mal, pour la conclusion de laquelle il a littéralement lutté. Lors de la reprise à Vienne en mai 1788 Mozart a omis le finale en *ré* majeur et terminé la représentation sur le cri de

désespoir et de terreur de Don Juan ; la tonalité de *ré* mineur débouche ici sur une ligne chromatique descendante qui n'appartient à aucune tonalité. *Don Giovanni* est pour Mozart la personnification du problème central, celui de la liberté, de la capacité d'aimer jusqu'au don total. Il s'est proposé d'y répondre à un autre niveau, celui de la musique religieuse, celui de la foi ; il est vrai que pour Mozart il n'y a pas de distinction entre sacré et profane : son univers est parfaitement unifié.

Cette réponse, Mozart n'a pas pu la formuler dans sa musique. Le monumental *Kyrie* en *ré* mineur (KV 341) de son dernier hiver n'a pas eu de suite, pour des raisons que nous ignorons. Et le *Requiem*, tout entier plongé dans un climat non résolu de *ré* mineur, a été interrompu par sa propre mort. Il n'a donc pu fournir de réponse à l'angoissante question liée à l'amour et à la liberté : le sens de la mort. Le *Requiem* inachevé demeure une partition solitaire, pathétique.

Chef-d'œuvre musical éclatant malgré les antinomies stylistiques non résolues, ce *Requiem* est pourtant l'une des très rares œuvres du musicien où transparaît un individualisme que l'on voudrait qualifier de « romantique » avant la lettre : il oppose le compositeur à l'autorité ecclésiastique pour la musique fonctionnelle destinée à la liturgie. Est-il pour autant l'expression d'une conception « maçonnique » de la mort qui serait incompatible avec la foi chrétienne, comme le voudrait A. Einstein ? Certainement pas. Par contre on entrevoit dans cette attitude l'amorce de ce qui sera par la suite à l'origine d'un divorce entre l'artiste et ceux auxquels il destine son œuvre (et cette fois de manière générale, en dehors des problèmes spécifiques de la musique d'église).

La partition du *Requiem* n'a pourtant rien qui puisse faire songer à un musicien amoindri par la maladie mortelle, comme on l'écrit encore quelquefois. D'ailleurs les documents attestent qu'il a chanté les parties achevées de l'œuvre la veille de sa mort. La lutte inscrite dans cette partition et

qu'on ne peut pas ne pas percevoir avec émotion, c'est celle de la foi de Mozart — dont nous avons rappelé quelques témoignages non équivoques, confirmée au demeurant par la qualité de tant de compositions religieuses — contre la nature : le sursaut presque désespéré d'un corps et d'une vie qui se savent condamnés à brève échéance. Pourtant — mystère du génie ! — c'est dans le cadre très rigoureux de la liturgie solennelle, par exemple à la cathédrale de Vienne le 5 décembre 1956, lors des célébrations du bi-centenaire de sa naissance, que le *Requiem* de Mozart a fini par trouver sa vraie place et donc par affirmer ses aptitudes à l'insertion dans les traditions de la musique d'église.

LISTE CHRONOLOGIQUE DES COMPOSITIONS RELIGIEUSES

KV 15 *g* : Prélude pour orgue.
Automne 1764 / Chelsea.

KV 11 *ii* : Andante pour orgue.
Automne 1764 / Chelsea.

KV 20 : Motet (Sacred Madrigal) *God is our Refuge.*
Juillet 1765 / Londres.

KV 33 : *Kyrie* pour 4 voix, cordes et orgue.
12 juillet 1766 / Paris.

KV 34 : Offertoire pour la fête de Saint-Benoît *Scande caeli limina* pour 4 voix, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Entre fin décembre 1766 et le 21 mars 1767 / Salzbourg.

KV 35 : *Die Schuldigkeit des ersten Gebotes* (Singspiel sacré) pour 2 sopranos, 2 ténors, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, trombone, cordes.
Entre fin 1766 et mars 1767 / Salzbourg.

KV 42/35 *a* : Cantate pour la Passion/*Sepolcro/Grabmusik* pour soprano, basse, 2 cors, cordes et orgue.
Avant la Semaine sainte 1767 / Salzbourg.

KV 47 : Antienne *Veni Sancte Spiritus* pour 4 voix, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Entre la mi-septembre et le 12 novembre 1768 / Vienne.

KV 139/114 *a* (en réalité 47 *c*) : Messe « de l'orphelinat » pour 4 voix, 2 hautbois, 3 trombones, 4 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Entre la mi-septembre et le 12 novembre 1768 / Vienne.

KV 117/66 *a* (en réalité 47 *d*) : Offertoire *Benedictus sit Deus* pour 4 voix, 2 flûtes, 2 cors, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Entre la mi-septembre et le 12 novembre 1768 / Vienne.

KV 49/47 *d* (en réalité 47 *a*) : *Messe brève* pour 4 voix, cordes et orgue.
En novembre 1768 / Vienne.

KV 65/61 *a* : *Missa brevis* pour 4 voix, cordes et orgue.
14 janvier 1769 / Salzbourg.

KV 66 : Messe « de Saint Dominique » pour 4 voix (2 hautbois, 2 cors), 2(4) trompettes, timbales, cordes et orgue.
Octobre 1769 / Salzbourg.

KV 141/66 *b* : *Te Deum* pour 4 voix, cordes et orgue.
Fin 1769 / Salzbourg.

KV 72 *a* : Allegro pour orgue.
Entre le 27 décembre 1769 et le 6 janvier 1770 / Vérone.

KV 89/73 *k* : *Kyrie* pour 5 sopranos.
Mai 1770 / Rome.

KV 85/73 *s* : *Miserere* pour alto, ténor, basse et basse chiffrée d'orgue.
Entre fin juillet et début août 1770 / Rome.

KV 86/73 *v* : Antienne *Quaerite primum regnum Dei* pour 4 voix sans accompagnement.
9 octobre 1770 / Bologne.

KV 108/74 *d* : Antienne *Regina caeli* pour 4 voix, 2 hautbois (2 flûtes), 2 cors, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Mai 1771 / Salzbourg.

KV 109/74 *e* : Litanies de Lorette pour 4 voix, 3 trombones, cordes et orgue.
Mai 1771 / Salzgourg.

KV 72/74 *f* : Offertoire pour la fête de Saint-Jean-Baptiste *Inter natos mulierum* pour 4 voix, cordes et orgue.
Mai-juin 1771 / Salzbourg.

KV 118/74 *c* (en réalité 93 *e*) : *La Betulia liberata*, oratorio pour soli, chœur à 4 voix, 2 hautbois, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, cordes et orgue.
Entre Pâques et août 1771 / Salzbourg.

KV 125 : *Litaniae de Venerabili*, etc., pour 4 voix, 2 hautbois (2 flûtes), 2 cors, 2 trompettes, cordes et orgue.
Mars 1772 / Salzbourg.

KV 67/41 *h* (en réalité 126 *a*) : *Sonata all'epistola*.

KV 68/41 *i* (en réalité 126 *b*) : *Sonata all'epistola*.

KV 69/41 *k* (en réalité 226 *a*) : *Sonata all'epistola*.

KV 144/124 *a* (en réalité 126 *d*) : *Sonata all'epistola*.

KV 145/124 *b* (en réalité 126 *e*) : *Sonata all'espistola* pour cordes et orgue.
A partir d'avril 1772 / Salzbourg.

KV 127 : Antienne *Regina caeli* pour 4 voix, 2 hautbois (2 flûtes), 2 cors, cordes et orgue.
Mai 1772 / Salzbourg.

KV 142/Anh. 186 *d* (en réalité 127 *a*) : *Tantum ergo* pour 4 voix, 2 trompettes, cordes et orgue.
Mai-juin 1772 / Salzbourg.

KV 197/Anh. 186 *e* (en réalité 127 *b*) : *Tantum ergo* pour 4 voix, 2 trompettes, cordes et orgue.
Mai-juin 1772 / Salzbourg.

KV 165/158 *a* : Motet *Exsultate jubilate* pour soprano, 2 hautbois, 2 cors, cordes et orgue.
16 janvier 1773 / Milan.

KV deest (en réalité 159 *d*) : Motet *Venti, fulgura, procellae* pour soprano, 2 hautbois (2 flûtes), 2 cors et cordes.
6 mars 1773 / Vérone.

KV 167 : *Missa in honorem SSae Trinitatis* pour 4 voix, 2 hautbois, 4 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Juin 1773 / Salzbourg.

KV 140/Anh. 235 *d* (en réalité 175 *a*) : *Missa brevis* pour 4 voix, cordes et orgue.
Décembre 1773 / Salzbourg.

KV 195/186 *d* : Litanies de Lorette pour 4 voix, 2 hautbois, 2 cors, cordes et orgue.
Avant mai 1774 / Salzbourg.

KV 198/158 *b* (en réalité 186 *e*) : Offertoire *Sub tuum praesidium* pour 2 sopranos, cordes et orgue.
Mai 1774 / Salzbourg.

KV 192/186 *f* : *Missa brevis* pour 4 voix, cordes et orgue.
24 juin 1774 / Salzbourg.

KV 193/186 *g* : *Dixit & Magnificat* pour 4 voix, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Juillet 1774 / Salzbourg.

KV 194/186 *h* : *Missa brevis* pour 4 voix, cordes et orgue.
8 août 1774 / Salzbourg.

KV 220/196 *b* : *Missa brevis* dite *des moineaux* pour 4 voix, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Janvier 1775 / Munich.

KV 222/205 *a* : Offertoire *Misericordias Domini* pour 4 voix, 2 hautbois, 2 cors, cordes et orgue.
Janvier-février 1775 / Munich.

KV 212 : *Sonata all'epistola* pour cordes et orgue.
Juillet 1775 / Salzbourg.

KV 241 : *Sonata all'epistola* pour cordes et orgue.
Janvier 1776 / Salzbourg.

KV 234/241 *a* : *Sonata all'epistola* pour cordes et orgue.
Début 1776 / Salzbourg.

KV 225/241 *b* : *Sonata all'epistola* pour cordes et orgue.
Début 1776 / Salzbourg.

KV 243 : *Litaniae de Venerabili &...* pour 4 voix, 2 hautbois (2 flûtes), 2 bassons, 2 cors, 3 trombones, cordes et orgue.
Mars 1776 / Salzbourg.

KV 244 : *Sonata all'epistola* pour cordes et orgue.

KV 245 : *Sonata all'epistola* pour cordes et orgue.
Avril 1776 / Salzbourg.

KV 262/246 *a* : Messe dite *Missa longa* pour 4 voix, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, cordes et orgue.
Mai 1776 / Salzbourg.

KV 260/248 *a* : *Offertorium de Venerabili & Venite populi* pour 2 chœurs à 4 voix, cordes et orgue.
Juin 1776 / Salzbourg.

KV 257 : *Missa brevis* dite *du Credo* pour 4 voix, 2 hautbois, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, cordes et orgue.
Novembre 1776 / Salzbourg.

KV 258 : *Missa brevis* pour 4 voix, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Décembre 1776 / Salzbourg.

KV 259 : *Missa brevis* dite *du solo d'orgue* pour 4 voix, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Décembre 1776 / Salzbourg.

KV 263 : *Sonata all'epistola* pour 2 trompettes, cordes et orgue.
Début 1776 / Salzbourg.

KV 274/271 *d* : *Sonata all'epistola* pour cordes et orgue.
Mars 1777 / Salzbourg.

KV 278/271 *e* : *Sonata all'epistola* pour 2 hautbois, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Mars-avril 1777 / Salzbourg.

KV 276/321 *b* (en réalité 271*f*) : Antienne *Regina caeli* pour 4 voix, 2 hautbois, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Avril 1777 / Salzbourg.

KV 277/272 *a* : Offertoire *Alma Dei Creatoris* pour 4 voix, cordes et orgue.
Eté-automne 1777 / Salzbourg.

KV 275 : *Missa brevis* pour 4 voix, cordes et orgue.
Eté-automne 1777 / Salzbourg.

KV 273 : Graduel *Sancta Maria, Mater Dei*, pour 4 voix, cordes et orgue.
9 septembre 1777 / Salzbourg.

KV 297 *a*/Anh. 1 : Huit mouvements pour un *Miserere* d'Ignaz Holzbauer (perdus).
Mars-avril 1778 / Paris.

KV 317 : *Missa brevis* dite *du Couronnement* pour 4 voix, 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, cordes et orgue.
23 mars 1779 / Salzbourg.

KV 329/317 *a* : *Sonata all'epistola* pour 2 hautbois, 2 cors, 2 trompettes, timbales et orgue.
Mars 1779 / Salzbourg.
KV 328/317 *c* : *Sonata all'epistola* pour cordes et orgue.
Premier semestre 1779 / Salzbourg.
KV 321 : *Vesperae de Confessore* pour 4 voix, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Eté 1779 / Salzbourg.
KV 337 : *Missa solemnis* pour 4 voix, 2 hautbois, 2 bassons, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, cordes et orgue.
Mars 1780 / Salzbourg.
KV 336/336 *d* (plutôt 337 *a*) : *Sonata all'epistola* pour cordes et orgue.
Mars 1780 / Salzbourg.
KV 339 : *Vesperae solemnes de Confessore* pour 4 voix, basson, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, cordes et orgue.
Début septembre 1780 / Salzbourg.
KV 341/368 *a* : *Kyrie* dit *de Munich* pour 4 voix, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
Entre janvier et mars 1781 / Munich.
KV 312/189 *i* : Allegro & 401/375 *e* Fugue pour orgue (en réalité 382 *i*).
Début printemps 1782 / Vienne.
KV 394/383 *a* : Fantaisie et fugue pour orgue.
Avril 1782 / Vienne.
KV 399/385 *i* : Suite pour orgue (?).
182 / Vienne.
KV 427/417 *a* : Messe solennelle en *ut* mineur pour 2 sopranos, ténor, chœur à 4, 5 et 8 voix, flûte, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, cordes et orgue.
Entre l'été 1782 et mai 1783 / Vienne.
KV 469 : Oratorio *Davidde penitente* (arrangement de KV 417).
Début 1785 / Vienne.
KV 540 : Adagio pour orgue.
19 mars 1788 / Vienne.
KV 574 : Gigue pour orgue.
17 mai 1789 / Leipzig.
A Vienne, au plus tôt à la fin de l'été 1788 :
KV 322/296 *a* : *Kyrie* pour 4 voix, 2 hautbois, 2 bassons, 2 cors, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
KV 323 : *Kyrie* pour 4 voix, 2 hautbois, 2 bassons, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.

KV 323 *a* / Anh. 20 : *Gloria* pour 4 voix, 2 hautbois, 2 bassons, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
KV 196 *a* / Anh. 16 : *Kyrie* pour 4 voix, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
KV 422 *a* / Anh. 14 : *Kyrie* pour 4 voix, 2 hautbois, basson, cordes et orgue.
KV 341/368 *a* : *Kyrie* pour 4 voix, 2 flûtes, 2 hautbois, 2 clarinettes, 2 bassons, 4 cors, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.
(probablement Vienne début 1791).
KV 618 : Motet *Ave verum corpus* pour 4 voix, cordes et orgue.
17 juin 1791 / Baden.
KV 626 : *Requiem* pour 4 voix, 2 cors de basset, 2 bassons, 3 trombones, 2 trompettes, timbales, cordes et orgue.

ŒUVRES RELIGIEUSES FAUSSEMENT ATTRIBUÉES A MOZART

N.B. — Nous ne signalons ici que celles qui figurent encore dans le KV sous le nom de Mozart.

KV 44 : Antienne *Cibavit eos.*
KV 90 : *Kyrie* pour 4 voix et orgue.
KV 91/186 *a* : *Kyrie* pour 4 voix, cordes et orgue.
KV 116/90 *a* : *Missa brevis.*
KV 93 *a*/Anh. 22 : *Memento Domine David.*
KV 221/93 *b* : *Kyrie.*
KV 93 *c*/Anh. 21 : *Lacrimosa.*
KV 336/93 *d* : Hymne *Justum deduxit Dominus.*
KV 143 : Aria *Ergo interest / Quaere superna.*
KV 115/166 *d* : *Missa brevis.*
KV 233/166 *e* : *Osanna.*
KV 166 *h*/Anh. 23 : *In te Domine speravi.*

BIBLIOGRAPHIE

Neue Mozart Ausgabe (NMA), Bärenreiter, Kassel, surtout préfaces et *Kritische Berichte*.

SCHLICHTEGROLL (Friedrich von), *Nekrolog auf das Jahr* 1793 *IIte Hälfteet*; NIEMTSCHEK (Franz), *Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart (1798)*, réédition critique des textes avec traduction et introduction par Georges FAVIER, Université de Saint-Etienne, 1976.

NISSEN (Georg Nikolaus von), *Biographie W. A. Mozart's*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1828.

EINSTEIN (Alfred), *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, Stockholm, Bermann Fischer Verlag, 1947 (trad. franç. par J. DELALANDE, Paris, Desclée de Brouwer).

WYZEWA (Théodore de) et SAINT-FOIX (Georges de), *Wolfgang Amédée Mozart*, Paris, Desclée de Brouwer.

GHÉON (Henri), *Promenades avec Mozart*, Paris, Desclée de Brouwer.

FELLERER (Karl Gustav), *Mozart's Kirchenmusik*, Laaber-Verlag Laaber, 1985.

HILBER (Johann-Baptist), *Die Kirchenmusik*; KURTHEN (Wilhelm), *Das Ave verum corpus*, in *Mozart-Aspekte*, Olten, Walter Verlag, 1956.

GEIRINGER (Karl), La Musique religieuse, in *Initiation à Mozart*, Paris, Gallimard, 1959.

Mozart-Jahrbuch, Salzburg, Internationale Stiftung Mozarteum, annuel ou bisannuel.

Oetereichische Musikzeitschrift, Vienne, Edition Lafitte, mensuel.

HYATT-KING (Albert), *Mozart in Retrospect, Studies in Criticism and Bibliography*, London, Oxford University Press, 1956[2].

TYSON (Alan), The Mozart Fragments in the Mozarteum, Salzburg. A Preliminary Study of their Chronology and their Signifiance, in *Journal of the American Musicology Society*, 34, p. 471-510.

HENRY (Jacques), *Mozart, Frère Maçon*, Aix-en-Provence, Editions Aliéna, 1991.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION 3

CHAPITRE PREMIER. — **Les débuts d'un garçon de génie** 7

I. Le Carême de 1767, 7. — II. La consécration de la nouvelle église de l'orphelinat impérial à Vienne, 12. — III. La messe solennelle en *ut* mineur, 16. — IV. Les deux premières messes brèves KV 49 et KV 65, 20.

CHAPITRE II. — **Musique religieuse pour Salzbourg...** 26

I. Les messes, 27. — II. Les litanies, 42. — III. Les autres compositions salzbourgeoises, 45.

CHAPITRE III. — **Les grands voyages** 55

I. Un oratorio pour Padoue, 55. — II. Des motets pour l'Italie, 63. — III. Munich, Mannheim, Paris et Munich encore, 68.

CHAPITRE IV. — **Les chefs-d'œuvre de la maturité** .. 72

I. La messe du couronnement et la messe solennelle KV 337, 72. — II. Les vêpres, 77. — III. La messe en *ut* mineur KV 427/417 *a*, 85.

CHAPITRE V. — **Musique religieuse et musique maçonnique** 95

I. Le catholicisme de Mozart, 96. — II. Mozart et la franc-maçonnerie, 98. — III. L'œuvre maçonnique de Mozart, 99.

CHAPITRE VI. — **Mozart à l'orgue** 100

I. Les *sonate all'epistola*, 100. — II. Les œuvres pour orgue seul, 103.

CHAPITRE VII. — **L'ultime perfection** 108

I. L'*Ave verum*, 108. — II. Le *Requiem* inachevé, 113.

LISTE CHRONOLOGIQUE DES COMPOSITIONS RELIGIEUSES 121

BIBLIOGRAPHIE 127

Imprimé en France
Imprimerie des Presses Universitaires de France
73, avenue Ronsard, 41100 Vendôme
Octobre 1991 — N° 37 463

Que sais-je?

COLLECTION ENCYCLOPÉDIQUE

fondée par Paul Angoulvent

Derniers titres parus

2593 **La chasse en France**
(P. Wagret et A. Charlez-Coursault)

2594 **La chouannerie**
(G. du Pontavice)

2595 **La philosophie médiévale juive**
(M.-R. Hayoun

2596 **Bergson**
(J.-L. Vieillard-Baron)

2597 **Migrants et réfugiés**
(J.-L. Mathieu)

2598 **Les sociétés holdings**
(A. Couret et D. Martin)

2599 **L'écu**
(G. Bekerman et M. Saint-Marc)

2600 **Histoire des universités françaises**
(J. Minot)

2601 **Histoire de la littérature française**
(R. Balibar)

2602 **La construction de la sociologie**
(J.-M. Berthelot)

2603 **L'anorexie et la boulimie de l'adolescente**
(H. Chabrol)

2604 **L'éthique financière**
(J.-F. Daigne)

2605 **Contributions indirectes et monopoles fiscaux**
(S. Lavigne)

2606 **Le vin**
(P. Ribereau-Gayon)

2607 **Economie de la communication TV-radio**
(J.-P. Paul)

2608 **Textes de contentieux administratif**
(B. Poujade)

2609 **Les villes nouvelles en France**
(P. Merlin)

2610 **Les partis religieux en Israël**
(J. Bauer)

2611 **Les produits allégés**
(J. Aoun-Mongeot)

2612 **La CAO - Le DAO**
(M. Loyer)

2613 **Le droit des traités**
(J. Combacau)

2614 **Le travail**
(P. Bouvier)

2615 **Le métier d'historien**
(G. Thuillier et J. Tulard

2616 **Le droit pénal des mineurs**
(J.-F. Renucci)

2617 **Le Fonds monétaire international**
(M. Lelart)

2618 **L'harmonisation fiscale européenne**
(D. Villemot)

2619 **Le rhythm and blues**
(F. Hofstein)

2620 **Les critiques de la psychanalyse**
(R. Bouveresse-Quilliot et R. Quilliot)

2621 **Histoire de la spiritualité**
(R. Darricau et B. Peyrous)

2622 **La Commission des Opérations de Bourse**
(M.-C. Robert et B. Labboz)

2623 **Le design industriel**
(D. Schulmann)

9 782130 441946